

دولة الإمارات العربية المتحدة
جامعة الوصل

مجلة جامعة الوصل للدراسات الإسلامية والعربية

مجلة علمية محكمة - نصف سنوية

(صدر العدد الأول في 1410 هـ - 1990 م)

العدد الثامن والخمسون
البريد الإلكتروني: research@alwasl.ac.ae
الموقع الإلكتروني: www.alwasl.ac.ae





ربيع الآخر - ديسمبر
1441 هـ / 2019 م



مَجَلَّةُ جامعة الوصل للدِّراسات الإِسلاميَّةِ والعربيَّة

مجلة علمية محكَّمة

نصف سنويَّة

تأسست سنة ١٩٩٠ م

العدد الثامن والخمسون

ربيع الآخر١٤٤١ هـ - ديسمبر ٢٠١٩ م

ردمد: ١٦٠٧-٢٠٩x

المجلة مفهرسة في دليل أولريخ الدولي للدوريات تحت رقم ١٥٧٠١٦

البريد الإلكتروني: info@alwasl.ac.ae, research@alwasl.ac.ae

المحتويـــــــــــــات

البُحورُ الشّعريّةُ في شِعْر عيسى عَبْدالله
دراسة تحَليلية

Poetical Meters (Arūd) in
Essa Abdullah Poetry
An Analytical Study

د. أحمد عبد الرحمن اسْماعين

جامعة الملك فيصل – جمهورية تشاد

Dr. Ahmat Abderaman Soumain

https://doi.org/10.47798/awuj.2019.i58.05



ملخص البحث

يتناول هذا المقال الإطار الموسيقيّ في شعر شاعر حجز لنفسه مكانة عليا في دنيا الشعر العربي، من خلال عرض إحصائيّ تحليلي للبحور الشعرية التي سكب فيها هذا الرجل الأعجوبة تجاربه الشعرية، ومحاولة نقد الدراسات التي عالجت شعره وتصحيح بعض ما ذهبت إليه، كما يتناول المحاولات الشعرية الجديدة التي أضافها شاعرنا إلى موسيقى الشعر العربي، ويحلّل التجارب الجديدة التي سكبها في أطر موسيقي مفتوحة جعلتها تكسر القيود لتطل إلى آفاق مفتوحة متعددة التفاسير.

شاعرنا عاشق للعربية، مغرم بموسيقاها، طاف على كلّ البحور الشعرية، وعلى بعض مقلوباتها. وله روح توّاقة للجديد دون تنكُّرٍ لأصالته؛ فابتكر في عمود شعره عددا من الإيقاعات التي لم يسبق إليها. وهذا المقال جاء ليلقي نظرة إحصائية تحليلية في شعره العمودي دون سواه والذي جمعه في ديواني: (حذو ما قالت حذام)، و (باقة من لباقة).

الكلمات الدالة: بحور، شعر، تحليل.

Abstract

This article highlights the musical framework in the work of a poet who conserves a high status in the world of Arabic poetry through statistical and analytical presentation of poetical meters in which this gifted poet has transformed his experience poetry. The article is an attempt to criticize the studies that deal with his poetry and an amendment for some of them. It also sheds light on the new poetic attempts that our poet has added to the music of Arabic poetry. At the same time, it analyses the new experiences that he uses in an open musical framework that enables it to break the chains overlooking open horizons of various interpretations.

Our poet is a lover of Arabic and its music. He writes in all poetic meters. He loves renovation without denying his originality. Therefore, in his poetic meters he invented unprecedented rhythm. This study is a statistical analysis of his poetry which he collected in two poetical works: “Hathwa ma qalet Hutham”, “Wabaqah min libaqah”.

Key words: Meters, Poetry, and Analysis.

مقدمة البحث

الشّعر قول فنّي، من دعائمه الأساسية الإيقاعات المتوازنة التي تتساوى في أغلب الأحيان في زمنها وكمياتها، والموسيقى جزء أساسيّ له؛ لهذا عُرّف قديما بأنه الكلام الذي يغلب على شرفه الوزن والقافية قصدا. ولعل الموسيقى ولاسيما في الإطار المقطعيّ الكميّ عنصر أساسي من عناصر الشّعر، وربّما العنصر الأكثر جاذبية والوسيلة التي تستدعي المعاني الخفيّة التي تعجز عنها اللّغة.

الشاعر الشّادي[١] (عيسى عبد الله) من الشّعراء العاشقين للعربية المغرمين بموسيقاها الشعرية، والتفنن فيها؛ حيث قرض شعرا استوعب فيه كلّ قوالب العرب الموسيقية التي استقرأها عبقري العربية الفذ (الخليل بن أحمد الفراهيدي)، وزاد عليها من أَلَق ملكته الشعرية ما شاء الله له أن يضيف؛ فأراد أن يضع بصمته في هيكل الشعر العربي؛ إذ لم يرد أن يكون مستهلكا لمبتكرات غيره. وإشكالية هذا البحث تتمحور في استنطاق القوالب الموسيقية عند الشاعر عيسى عبد الله من خلال سؤال هو: ما هي القوالب الموسيقية التي سكب فيها عيسى أشعاره، وما صحّة إحصاءات الباحثين لشعر عيسى، ثم ما هي ملامح التجديد الموسيقي في شعره. ويهدف البحث إلى تتبع القصائد ونسبتها إلى بحورها ولاسيما تلك التي حار منها الباحثون بسبب تداخل البحور فيها، أو بسبب تقنيات معينة ساقها عيسى بحرفيّة كبيرة.

النظائر الإيقاعية الخليلية:

المجموعة الأولى: البحور ذات المقاطع الكثيفة، ووحدة موسيقية مفردة، وتحتوي هذه المجموعة على بحر الكامل الذي يتكون من (متفاعلن) وهذه

١- كتابة tchad بالتاء في العربية خاطئة لأن (tch) في الفرنسية صوت واحد يشبه الكاف الإماراتية، ولهذا الأصح أن تنطق tchad شاد.

الوحدة الموسيقية تتكرر في البيت ست مرات بنحو ثلاثين مقطعا صوتيا: ثمانية عشر مقطعا صغيرا، (ص ح) واثني عشر مقطعا طويلا؛ (ص ح ح \ ص ح ص) أي أن الوحدة الإيقاعية تتألف من خمس حركات إضافة إلى السّواكن الست. وإذا ما أردنا أن نحلّل هذه الوحدات إلى مقاطع موسيقيّة صغيرة، أو إعادتها إلى مكوناتها العروضيّة المكونة لها فنراها تتكون من:(مُ: ص ح) (تُ: ص ح) (فا: ص ح ح) (ع: ص ح) (لن: ص ح ص). أو بالمصطلح العروضيّ سببان (ثقيل فخفيف) فوتد مجموع . للكامل سعة ليست في غيره؛ إذ يستعمل تاما، ومجزوءا، وكثيرًا ما تتعرض وحداته الموسيقيّة إلى تغيرات، فتتحول إيقاعاتها الطويلة الهادئة المتزنة، إلى إيقاعات أخرى قد تكون سريعة؛ أي يتحول إلى مقاطع طويلة مغلقة يتخللها مقطع قصير، (ص ح ص، ص ح ص، ص ح، ص ح ص) فهو أقرب إلى الشّدة منه إلى الرّقة، وإذا دخله الحذذ جاد نظمه، وبات مطربا وكانت له نبرة تهيج العاطفة»[1]. ذكر الباحث سعيد جعفر نحو ثلاث قصائد، وقال الدكتور محمد أحمد محمد أربع قصائد ولم يحددها[2]، وفي تقصينا لشعره وجدنا أن له ثماني قصائد ست قصائد في ديوانه باقة من لباقة وقصيدتين في ديوانه (حذو ما قالت حذام).

بالرغم من أنّ الشاعر عيسى شاعر مكثر بالنظر إلى الشّعراء الشّاديين؛ إذ بلغت قصائده العمودية مئة واثنتي عشرة قصيدة، مجموع ما في ديوانيه (حذو ما قالت حذام) و(باقة من لباقة) غير ملحمته (كشف المطمورة)، وقصائده في الديوان الآخر الذي لم يُسَمّ، ولم ينشر بعد؛ إلا أن اتجاهه في هذا البحر كان ضعيفا جدا؛ مقارنة مع غيره من البحور المشابهة له في الموسيقى، ومقارنة مع

١- سعيد جعفر، الإيقاع في شعر عيسى عبدالله، مخطوط، مركز البحوث-جامعة الملك فيصل، رقم ٤٦، ص٥١.

٢- محمد أحمد محمد، فن الشعر عند الشعر عيسى عبد الله، رسالة دكتوراة، جامعة أم درمان الإسلامية، عام ٢٠١٥م، ص١٩٣.

نظرائه من أصحاب التّيّار التقليديّ المحافظ. أما النّفس فيه فكان قصيرا أيضا؛ مقارنة بقرنائه المجددين والمحافظين؛ إذ تبلغ أطول قصيدة له فيه نحو سبعة وثلاثين بيتا، في قصيدته (قيم الحمى) التي يقول فيها[١]:

كَمْ مِنْ رِجَالٍ صَابَرُوا فَتَجَاوَزُوا حَدَّ الرَّدَى مُسْتَشْهِدِينَ وَمَا رُثُوا

بينما يتمدد النفس عند عبد الواحد حسن السنوسي[٢] في أغلب قصائده ولاسيما تلك المتعددة القوافي ليصل إلى سبعين بيتا. ويعود تفسير تراجع عيسى الشاعر المكثر في هذا البحر إلى عاملين أساسيين: ألأول: إن عيسى أكثر من القريض في بحر آخر شبيه للكامل في نغماته وإيقاعاته وهو (الرجز)؛ إذ إنّه يشابه الكامل في أغلب الخصائص الموسيقيّة ولاسيما عندما تتداخل وحداتهما الموسيقيّة بدخول الإضمار في الكامل، وفي هذه الحالة يفرق العروضيّون بين النظيرين بقولهم إذا جاءت القصيدة كلها على (مستفعِلُن) ووردت تفعيلة واحدة على (متفاعلن) حُكِم عليها بأنّها من الكامل وإلا فهي من الرجز؛ «لأن (مستفعلن) في الرجز أصل وفي الكامل فرع، وحمل الشيء على الأصل أولى من الفرع»[٣]. وهذا بالضبط ما نجده في شعر عيسى عبد الله؛ حيث يبني القصيدة على إيقاع موحّد دون أن يترك لذائقته فرصة التجول بين فسح الإيقاعات المتداخلة بين الرجز والكامل. الأمر الآخر: إن عيسى حين يختار إيقاعا معينا يلتزم به، وهذا سائد في أغلب قصائده العمودية والحرة والعامية؛ فإذا ما اختار ايقاعا ما، التزم

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، مخطوط وللباحث نسخة منه، ص٣٤.

٢- شاعر تشادي معاصر، ولد في فايا شمال شاد عام ١٩٦٧م وتنقل في الدول العربية باحثا عن العلم، وعاد ليعمل في السياسة والصحافة، له العديد من الدواوين الشعرية، توفى عام ٢٠١٠م في أنجمينا. ينظر: حامد هارون الشعر التشادي المعاصر رسالة دكتوراه، جامعة الملك فيصل، مركز البحوث الإفريقية، رقم ٠١١، ص٦٧.

٣- محمد علي السمان، العروض القديم، دار المعارف ط٢، القاهرة، ص ١٦٨، وينظر: مضاوي صالح أحمد: ظاهرة التداخل في البحور العروضية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، المملكة العربية السعودية، رقم ٣١٩١ ص ٢٤٤ وما بعدها.

به بكل ما فيه حتى الزحافات أو العلل التي تعتريه، ويحرم ذائقته من التنقل في الخيارات الموسيقية المتنوعة التي تتحملها الأذن الموسيقية، وهذا العامل رجح كثيرا من القصائد لحساب الرجز؛ فحينما يدخل الوقص كل تفعيلات الكامل تصير (مفاعلن) والخبن عندما يدخل تفعيلات الرجز تكون أيضا (مفاعلن) ولهما عروض وضرب يمكن أن يأتيا على (مفاعلن) أو (مفعولن)، فإلى أيٍّ تنسب حينئذ قصيدة بهذا النمط؟ ناقشنا ذلك في تداخل البحور عند عيسى عبد الله[1]. ونظراً لهذا التداخل هناك عدد من القصائد في شعر عيسى، تحتار في نسبتها لهذا البحر أو ذاك من غير تأنٍّ وتدقيق؛ لذا تاهَ كثير من الباحثين في مطبات شعره الموسيقية.

البحر الثاني: الوافر يتكون من ثلاثين مقطعا أيضا، وهو يقاسم الكامل دائرة المؤتلف التي تتألف من وتد مجموع فسببين: (ثقيل فخفيف)، وتفعيلاتهما من الناحية الإيقاعية الصوتية واحدة لكنهما يختلفان في الجانب التطبيقي اختلافا كبيرا. فالكامل يأتي على (متفاعلن) ست مرات كاملة دون تغيّر لافت، أما الوافر فيأتي على (مفاعلتن) ست مرات بتغيير في عروضه وضربه؛ لهذا فهو من الناحية التطبيقية المألوفة يأتي على ستة وعشرين مقطعا؛ غير أنه عند عيسى يأتي كما يأتي الكامل؛ فينافسه في كل المقاطع (الثلاثين) التي تتكون منها دائرتهما. والوافر في صورته النظرية التي ورد بها في الدائرة استخدمه شاعران: عيسى عبد الله والشاعرة الواعدة مريم نكور[2]. ولهذا البحر ثقله واحترامه في قديم الشعر العربي عموما. قال عنه حازم القرطاجنّي: وإذا سلك ﴿أي الشاعر﴾ الوافر اعتدل كلامه وزال عنه التوعر.[3] «ولعذوبته كان اتجاها لأغلب الشعر من مختلف التيارات، أما الشاعر عيسى فبخمس قصائد مجموع ما في الدواوين

١- المرجع السابق، ص٢٦.
٢- شاعرة شادية معاصرة، ولدت في شاد، وعاشت بليبيا، تنتمي إلى التيار الحداثي في الأدب تتمتع بحس إبداعي عظيم، درست الهندسة، لها ديوانا شعر.
٣- القرطاجنّي، حازم بن محمد بن حسن بن حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، (ب ت)، ص٨٧.

أبرزها رائعته (مالم)[١]:

بَليّتُنا ذئـابُ تطبّعٍ! مَعِطُوا فعمّ الأفْق - من فَتَكَاتهم - قَحَطُ

وتنقسم مقاطع هذا البحر إلى قسمين: قسم يتكون من ثلاثين مقطعا، تتقاسمها ست وحدات موسيقية متساوية، كما في قصيدة (مالم) سابقة الذكر؛ أي أن العروض والضرب لا يدخلهما القطف. وآخر هو الصورة الواقعيّة التطبيقيّة التي عليها ذوق العرب الموسيقي، وهي تأتي على ست وعشرين مقطعا أربعة عشر مقطعا صغيرا واثني عشر مقطعا طويلا، أي أن (مفاعلتن) تتكرر مرتين في الشطر ثم تختم بـ(فعولن)؛ أي (مفاعلتن) المقطوفة: وفي هذا النمط الموسيقيّ الشائع نظم عيسى ثلاث قصائد: ولاة، ليخلد ما تشيد، لسابع مرة. يقول الشاعر عيسى عبد الله:

بقـاؤك لا يـمـدده محامي: فعمرك للتناقص بانتظام!

المجموعة الثانية: تضم الأبحر التي تحتوي على ثمانية وعشرين مقطعا، ويبدو أن بحور هذه المجموعة من الوحدات الموسيقية المزدوجة أو المركبة وتتقاسمها خمسة أبحر من دائرة الطويل، اثنان منها مستخدمة ضمن الاستخدامات الواسعة في الشعر العربي، وهما الطويل والبسيط. والثالث مستعمل أيضا، ولكن في إطار نادر؛ مما جعل بعض النقاد ينكر وجوده، والأخيران مهملان استعملا في الشعر الشادي. وسنبدأ بتحليلها مبتدئين بأكثرها شيوعا:

بحر الطويل: هو من البحور ذات السّعة الموسيقية يبيح للسابح فيه حرية الإبحار عليه دون اختناق بموجاته؛ إذ يبحر غائصا لإخراج لآلئ راقصة، وفيه بهاء وقوة[٢]. وبسبب جزالته أصبح شائعا ليس من بحور الشعر ما يضارعه في نسبة

١- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس ٢٠٠٦م، ص١٥٣.

٢- القرطاجني، منهاج البلغاء، القرطاجني، حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، (ب ت)، ص٨٧.

شيوعه فقد جاء فيه ثلث الشعر العربي تقريبا. وبرغم شيوعه إلا أنه ندر في نتاج الشاعر عيسى عبد الله، وقد بلغت قصائده فيه أربعة فقط وبلغ نفسه فيه إلى نحو ثمان وعشرين بيتا، في قصيدته (بل الخير من سلطانه) حيث يقول فيها[1]:

شَذىً أَمْ شُعَاعُ الشَّرْقِ مَا شَاعَ مُنْعِشَا عَلَى شَطِّ شَارِي فَاشْتَفَى الشَّطُّ وَانْتَشَى

فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعِلُن

غير أن هذا البحر يمثل الوجهة الأساسية لشعراء التقليد ثم التقليد المحافظ؛ إذ نجد أغلب النظامين أمثال محمد جرمة خاطر وحسين إبراهيم أبو الدهب[2]يقرضون على هذا البحر، ولأننا لا نتناول شعر المقلدين، فلم نعر ما كتبوا اهتماما، وعليه فإن الصدارة في هذا البحر تعود للشاعر محمد عمر الفال[3]؛ إذ بلغ فيه خمسة عشر قصيدة تلاه عيسى والشاعر الدكتور حسب الله مهدي فضله بنحو أربع قصائد.

بحر المستطيل: وهو مقلوب الطويل، وأجزاؤه: (مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن) مرتين وقال عنه السّكّاكي: «وأنه بحر مستعمل وإن كان الخليل أهمله، يُحكى عن امرئ القيس أشعار بهذا الوزن منها»[4]:

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص١١٣.

٢- محمد جرمة شاعر صوفي تقليدي، مخضرم عاصر المراحل السياسية التي مرت بها شاد، وكان أول عمدة لبلدية العاصمة انجمينا، ساهم في الثورة الثقافية، يعيش الآن معارضا سياسيا خارج شاد. إبراهيم حسين شاعر صوفي تقليدي، يدور شعره في مدح الرسول صلى الله عليه وسلم وتبجيل شيوخ الصوفية، توفى في الحرب الأهلية في كسري بالكمرون عام ١٩٧٩م.

٣- الفال: من شعراء شاد المحافظين ومن النخبة الأكاديمية فيها، ولد في البطحاء – شاد، عام ١٩٦٨م تلقى تعليمه في سوريا، له العديد من المؤلفات والبحوث، نائب عميد كلية الآداب – جامعة أنجمينا. ينظر ديوان أصداء النفس، بورصة الكتب، القاهرة، ط١، ٢٠١٤م ص٢. حسب الله مهدي شاعر شادي معاصر من النخب الثقافية والأكاديمية، رئيس الاتحاد العام للغة العربية، فاز بجائزة الإيسسكو للأعمال الشعرية المتميزة، عام ٢٠٠٣م له عدد من المؤلفات في النقد والتاريخ. ينظر حامد هارون: الشعر الشادي المعاصر ص ١٠٣ وما بعدها.

٤- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت – ١٤٠٨هـ، ص٥٦٧.

ألا يـــا عـــين فـابـكـي عـلـى فـقـــدي لمـلـكـي

ولكنّنا لا نشاطر السّكّاكي الرأي بأنّ البيتين من مشطور المستطيل؛ لأن المشطور يكون من مصراع واحد، والبيتين المذكورين يتكونان من مصراعين، فهما أقرب إلى الهزج من مشطور المستطيل؛ لذا نرى أنهما من الهزج؛ أما المستطيل فهو قول بعضهم:

لقد هاج اشتياقي غرير الطرف أحور أُديرَ الصدغُ منه على مسك وعنبر

مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن

هذا البحر تفرد به عيسى من بين الشّعراء الشّاديين حيث نظم فيه رائعته التي يجابه فيها الغرب الاستعماريّ الذي استمرأ إذلال العرب والمسلمين، والمعنونة بـ(وداعا للرّواغ) التي يقول فيها[1]:

فَنَاءُ الْعُرْبِ لَمَّا يُكَرَّرْ فِي بَلَاغِ أَأَحْيَاءٌ وَيَبْغِي عَلَى بَغْدَادَ بَاغِ؟

مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن مَفاعيلُن فَعولُن

وهو كما ترى عكس الطويل الذي تتقدم فيه (فعولن على مفاعيلن). والذي نراه أن الأمر يخضع لذائقة الشاعر، وليس للمصطلحات العروضية التي قد لا تخطر في ذهنه حين ينظم شعره فلو كانت مستساغة فلم لا تكون معتبرة.

بحر البسيط: بحر سلس فيه انسيابية ليست لغيره ربما لتناغم التفعيلتين (مستفعلن فاعلن) فيه من حيث عدم التوازن في طول (مستفعلن) وقصر (فاعلن) فيكون فيه هدوء بعد شدة، أو يكون سبب السلاسة؛ كثافة المقاطع الطويلة، ولاسيما إذا ما كانت مفتوحة فتتوفر فيها الايقاعية؛ وذلك أن (مستفعلن) فيها مقطع واحد فقط قصير وهو (ع ـِ) (ص ح) وفي (فاعلن) أيضا. والمقاطع

١- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص١٨٣.

الأخرى كلها طويلة إما مفتوحة (فا) (ص ح ح) أو مغلقة مثل (مسْـ) (ص ح ص). ومن هنا ينتزع هذا البحر مرحه وخفته. ولهذا يعد عمدة أوزان التلاعب بمقادير الإيقاع له بساطة وطلاوة»[1]. قرض عيسى فيه تسع قصائد: ثلاثة منها في ديوانه (حذو ما قالت حذام) وستة من (باقة من لباقة)، ولهذا فعيسى يأتي في المرتبة الرّابعة بالقياس مع الشعراء الشاديين، من حيث الاتجاه في هذا البحر.

وهناك إشارة لطيفة يمكن أن نلفت إليها انتباه متذوقي الموسيقى الشعرية، وهي أن هذا البحر قد استخدمه عيسى بطريقة موسيقية خالف فيها العروضيين، ولفت فيه إلى شيء مهم جدا: وهو أن موسيقى الشّعر وصفيّة أكثر منها معياريّة؛ حيث جاءت (فاعلن) مقطوعة في الحشو بخلاف ما سمحت به القواعد العروضيّة المعيارية، ولم نشعر بأية إخفاقات أو اضطرابات موسيقيّة، بل كان الأمر مقبولا وليس فيه أي نفور. يقول[2]:

فَلْتَأْتِ مِنْهُمْ بِالْمَوْتِ الصَّوَارِيخُ إِنَّ الَّذِي أَخْشَى حَقًّا هُوَ الجُوخُ

مُسْتَفْعِلُن فَعْلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُن مُسْتَفْعِلُن فَعْلُن

نلاحظ هنا أن (فاعلن) في الحشو تحولت إلى (فعْلن) أي حذف منها ساكن وتدها وأسكن ما قبله؛ إضافة إلى قطع عروضها وضربها؛ إذ إن (فاعلن) في كل القصيدة البالغة اثنين وعشرين بيتا لم ترد صحيحة بل مقطوعة. ونمط آخر من البسيط وهو مجزوء البسيط الذي تحذف من شطريه (فاعلن)، وقد أتت عليه قصيدة واحدة بعنوان (أخ هوى) حيث التزم في (مستفعلن) الخبل عروضا وضربا، بل وفي الحشو، كما التزم الخبن في فاعلن. يقول فيها[3]:

١- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٢٦٩.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص٦٣.
٣- المرجع نفسه، ص٨١.

فَضَحَتِ الْعَبَرَاتُ جَلَدَهْ وَسَهَرُ الْعَتَمَاتِ جَهَدَهْ

فَعِلَتُنْ فَعِلُن فَعِلَتن فَعِلَتُنْ فَعِلُن فَعِلَتن

بحر المديد: هو من البحور النّادرة في الشّعر العربي، وإن كنا نجده في الشعر الجاهلي كما في شعر المهلهل بن ربيعة، بل إن بعض النقاد يلحقه ببحر البسيط، منهم السَّكّاكي الذي يقول: «وعن الكسائي حمل هذين الضربين الخامس والسادس على البسيط بإلقاء (مستفعلن) من الصدر وتقطيع أحدهما بـ(فاعلن مستفعلن فعلن) والآخر بـ (فاعلن مستفعلن فعلن)، لكن الافتتاح بترك الأصل لا لضرورة موجبة كالخرم أو الخزم[١]غير مناسب فليتأمل فيه»[٢]. كما نرى أن ضياء الدين الحسني لم يعترف به وعدّه من صور الرمل[٣]. ويتبعه في ذلك الدكتور إبراهيم أنيس الذي يعتقد أن ما نُظم فيه يمكن أن يكون صورة لبحر الرمل وإنه بحر قديم هجره الشعراء وأهملوا النظم فيه[٤]. ولسنا نرى حرجا فيه طالما صحت نماذج منه أو أن الأذن الموسيقية لا تمجه. وهذا البحر مثلما هو نادر في الشعر العربي عموما؛ فكذلك كان نادرا في الشعر الشّادي؛ إذ لا نجده إلا عند الشاعر عيسى عبد الله حيث كتب فيه ثلاث قصائد: اثنتان في صورته الواقعية التطبيقية وهما: (باقة) و(وارق في تقواك) التي يقول فيها[٥]:

قَدْ سَعَى لِي مَنْ سَعَى فِي انْتِقَاصِي زَادَ أَجْرِي وَهْوَ لله عَاصِ

أَوْ تَوَلَّى مِنْ ذُنُوبِي نَصِيبًا يَوْمَ جُلّى فِيهِ سَفْعٌ بِالنَّوَاصِي

١- الخزم زيادة حرف أو حرفين قبل التفعيلة الأولى من الصدر، ولم يأتوا منه بأكثر من أربعة أحرف: ينظر العمدة ج١، ص١٤١.

٢- السكاكي، مفتاح العلوم، ص٥٣٢.

٣- ينظر: الراوندي الحسني، فضل الله بن علي، الإبداع في العروض، مخطوطة نور عثمانية، ٤١٠٥، نسخة مصورة، ص٥١.

٤- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، القاهرة، ١٩٧٥، ص٩٩.

٥- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص١١٦.

فـاعِـلاتُـن فـاعِـلُـن فـاعِـلاتُـن		فـاعِـلاتُـن فـاعِـلُـن فـاعِـلاتُـن

والقصيدة الثالثة (في وداع اللوذعي) التي وردت على المديد في صورته النظرية في الدائرة[1] يقول فيها عيسى عبد الله[2]:

إِنْ طَغَى فِي السَّمْعِ يَوْمًا دَوِيُّ الْمَدْفَعِ		فَالْقَرِيْضُ الْعَذْبُ أَبْقَى صَدىً فِي مَسْمَعِي

فاعِلاتُن فاعِلُن فاعِلاتُن فاعِلُن		فاعِلاتُن فاعِلُن فاعِلاتُن فاعِلُن

وهي كلها على الصورة النظرية في الدائرة كما ترى. ومن خلا ل ما ذكر ومن خلال الأنماط المختلفة فيه نقسم هذا البحر إلى قسمين أحدهما ما يتكون من اثنين وعشرين مقطعا ستة مقاطع قصيرة وستة عشر مقطعا طويلا: وهي الصورة الأكثر استعمالا، أو لنقل هي التي وجدت منها نماذ ج شعرية كما في شعر المهلهل وقصيدتي عيسى الأوليين، أما الآخر فقصيدته التي تتكون من ثمانية وعشرين مقطعا ثمانية منها قصيرة وعشرين طويلة وهو ما استغرق كل المقاطع في الدائرة، كما في (في وداع اللوذعي) ويلاحظ هنا ارتفاع نسبة النفس في هذا البحر عند عيسى حيث بلعت قصيدته التي جاءت على المديد النظري نحو ستين بيتا؛ بينما تتراوح اللتان جاءتا على النمط التطبيقي ما بين عشرين إلى اثنين وثلاثين. فبرغم الشدة والفظاظة التي نلمحهما في هذا البحر في صورته التطبيقية إلا أننا نحس بطواعيته وخطاه الراقصة في الصورة النظرية، ولعل هذه الميزة يستمدها من مشابهته للبسيط الذي نلمح فيه أنه مقلوبه، أي أننا نجد الحركات والسّكنات نفسها لبحر المديد في صورته النظرية؛ إذ إنك عندما تضيف سببا خفيفا لـ(فاعلن) تصير (فاعلن لن) وهي نفسها (فاعلاتن) ويبقى من (مستفعلن) (تفعلن) وهي تساوي (فاعلن). (مُسْتَفْعِلُن فاعِلُن) أربع مرات.

١- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف للنشر والتوزيع، الطبعة: الأولى، القاهرة ١٤٢٣هـ -٢٠٠٢م، ص١١٠.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٣٠.

بحر الممتد: مكوّن من ثمانية وعشرين مقطعا: عشرين مقطعا طويلا، وثمانية مقاطع قصيرة، وهو مقلوب المديد، ووحداته (فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن) مرتين في البيت؛ كقول القائل:

صاد قلبي غزال أحور ذو دلال كلَّما زدت حبًّا زاد مني نفورا[١]

جاء في شعر عيسى في قصيدة واحدة، بعنوان (أصفق الناس وجها) التي عدها الدكتور محمد أحمد محمد[٢] خطأً من مبتكرات عيسى. يقول فيها[٣]:

بَيْنَ عَيْنَيْهِ ضِيقٌ، صِنْوَ مَا فِي الْمَزَاجِ حَيْثُ لَا يُرْتَجَى مَيْلٌ إِلَى الْإِنْفِرَاجِ

فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

المجموعة الثالثة: وهي التي تتكون من أربعة وعشرين مقطعا وتشمل بحورا من دوائر مختلفة: ثلاثة من دائرة المجتلب وهي: الرجز والهزج، والرمل وتشاركها في المقاطع أبحر من دوائر أخرى هي: دائرة المتقارب المتفق، وتضم (المتقارب والمتدارك) وبحران من دائرة المشتبه هما (المنسرح والخفيف).

بحر الرجز: «وهو مبني على (مستفعلن) ستة أجزاء، سمي بذلك لأن في كل جزء منه سببين فهو سريع لاضطرابه والرجز: أن تتحرك قوائم البعير مرة وتسكن أخرى»[٤]. وهو من أصول الشعر العربي الموسيقية، وعدّه النقاد أول إيقاعات الشعر وأقدمها ولم ينصفوه أبدا عندما قالوا إنه قريب «من النثر بكثرة

١- الدماميني، بدر الدين محمد الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح، تحقيق: حسن عبدالله الحساني، مطبعة المدني، ط٢، القاهرة ١٩٧٣م، ص١٤.

٢- باحث وناقد شادي له العديد من المؤلفات في النقد والتأريخ رئيس قسم اللغة العربية، بجامعة آدم بركة بشاد.

٣- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٤٨.

٤- الوطواط، أبو إسحق برهان الدين محمد بن إبراهيم بن يحيى بن علي المعروف بالوطواط (المتوفى: ٧١٨هـ)، غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائض الفاضحة، تعليق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، بيروت – لبنان، الطبعة: الأولى، ١٤٢٩ هـ -٢٠٠٨ م، ص٢٥١.

جوازاته وبسهولة تغيير قوافيه»[1]. ولا ندري لم نظر إليه النقاد نظرة دونية، وتناولوه بتفسيراتهم المتعددة؛ إذ قالوا إنه حمار الشعراء، وأن العرب احتاجوا إليه في تقييد الحكمة والمثل والموعظة والقصة، وذلك كثير في كلامهم لا تطاوعهم فيه القافية الواحدة؛ خصوصًا إذا لوحظ ضعف ملكاتهم الطارئة عليهم بكثرة الأعاجم بينهم. ومن هنا دخل العلماء فقيدوا علومهم غالبًا بالرجز المشطور المزدوج»[2]. لا نوافق الدكتور محمود مصطفى في هذا الرأي فالرجز لا يتجاوز كونه إطارا موسيقيّا فحسب وعلى الشاعر المقتدر أن يأتي فيه ما يشاء ويسكب فيه ما تجود به تجربته. وبرغم إكثار العرب وزعم النقاد في سهولته وأنه مروض لكل من أراد ركوبه وبرغم رحابته وسعته، إلا أن حظ الشعر الشادي منه قليل جدا إلا ما نراه من المنظومات العلمية للعلماء الشاديين الذين قلدوا فيها أسلافهم النظامين. غير أن اللافت في الأمر أن رائد التجديد عيسى عبدالله أثبت فيه قدرة فائقة وجدارة منقطعة النظير حيث احتل هذا البحر المرتبة الأولى في شعره، واللافت أيضا أن هذا البحر غاب عن شعر التيار التقليدي والتقليد المحافظ؛ فلم نجده إلا في مقطوعة للشاعر محمد عمر الفال. لكن رائد الشعر الشادي عيسى قد نظم فيه نحو خمس وعشرين قصيدة؛ خلافا لما أورده الدكتور محمد أحمد محمد من أن مجموع ما في الديوانين من الرجز سبع عشرة قصيدة. وقد جاء الرجز في شعر عيسى بأنماط متعددة غير أن جلّ ما كتبه عيسى في هذا البحر قد تصرف فيه بمخالفات إبداعية هنا وهناك، مما جعل كثيرا من الدارسين يصدر أحكاما خاطئة في بعض القصائد، ويعدها من الأوزان المبتكرة، وهنا نقول إنما خالف فيه عيسى من قواعد في الرجز لم تخرج من الإطار العام لعلماء العروض. فما اعتبره بعضُ الدارسين ابتكارا لم يكن كذلك، بل كان موجودا

١- رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح بن يعقوب، تاريخ الآداب العربية، دار المشرق، ط٢ -بيروت، ص٣٤٦.

٢- محمود مصطفى، أهدى سبيل، ص٥١.

في كتب العروض ومعلوما للعروضيّين[١]. وقبل الدخول في تفصيلات أنماط الرجز عند عيسى؛ لابد أن نعطي لمحة عنه وعن الأنماط التي يرد فيها: الرجز التام له عروض واحدة صحيحة وضرب مثلها وآخر مقطوع. والمجزوء له عروض صحيحة وضرب مثلها. وعروض وضرب مشطوران ومنهوكان هذا ما هو شائع في كتب العروض. ولكنه عند عيسى يأخذ أشكالا اتساعيّة نسبيا وهذا تصنيفنا لبحر الرجز عند عيسى:

الصنف الأول: ما وافق خط الخليل أي ما جاء على عروض وضرب صحيحين وفيه مجموعة من القصائد، مثل: (عيدا سعيدا–فراغ المحتوى–العلاج أنت وأنا) يقول في فراغ المحتوى[٢]:

رَعَـتْ فَرَنْسَا قِمَّةً وِفْـقَ الْهَوَى لِنَاطِقٍ فَـرْدٍ وَحَشْدٍ مَنْ صُوَى!

مَفاعِلُن مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن مَفاعِلُن مُسْتَفْعِلُنْ مُسْتَفْعِلُن

النمط الثاني: ما جاء على عروض مقطوعة وضرب مقطوع مثلها (مستفعلن) تصير (مفعولن) وفي قواعد الخليل لا وجود لعروض مقطوعة؛ بل إن عيسى التزم عروضا مقطوعة مثل الضرب إلى آخر القصيدة، وعلى هذا النمط جاءت قصيدته (ياقمة تمضي).

مَا الْقَوْلُ أَعْصَى مِنْ رُجُوعِ الرِّيقِ لَكِنْ يُقَاسُ الصِّدْقُ بِالتَّصْدِيقِ

وَالْأَهْلُ لَيْسُوا مَنْ أَتَى فِي النَّعْمَى بَلْ مَنْ تَحَدَّى الْحَظْرَ وَقْتَ الضِّيقِ

مستفعلن مستفعلن مفعولن مستفعلن مستفعلن مفعولن

١- عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية، المنشأة العامة، ط١، ليبيا ١٩٨٥م ص٢٣٠.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٢١٢.

أما النمط الثالث: فهو المكبول أي ما جاء على عروض مقطوعة مخبونة وضرب مماثل فتصير (مستفعلن) بعد القطع والخبن متْفَعِلْ وتنقل إلى فعولن. وبالتالي تصير: مستفعلن مستفعلن فعولن وهذا مخالف لقواعد الخليل ولكنه لم يكن من مبتكرات عيسى؛ إذ أن العروضيين بل والشعراء قبله قد خاضوا فيه كثيرا[1]. وقد جاء أغلب ما كتب عيسى في الرجز على هذا النمط حيث وردت فيه نحو إحدى عشرة قصيدة هي: (إمام٢- دامت الأفراح - ذخر لدى الرحمن- الضاد تندبه - سمعا لكم - رجاء- قرة العين- دمى دزني- مات ماجد- نبع خير- تماد-) يقول في دمى دزني:

أَبَصْمَةُ الْحِذَاءِ فِي الْجِبَاهِ　　وَبَسْمَةُ الرِّضَاءِ فِي الشِّفَاهِ؟

مَفَاعِلُن مَفَاعِلُن فَعولُن　　مَفَاعِلُن مَفَاعِلُن فَعولُن

وفي هذا البيت ترى أنه قد دخله مع القطع الخبن. ويُسمي هذا النوع من الرجز مكبولًا»[2]. النمط الرابع: ما جاء مخبونا عروضا وضربا أي أن (مستفعلن) تصير (مفاعلن) بعدما يدخلها الخبن وقد جاء على هذا النمط (خدن المعالي). والنمط الخامس: ما ورد مخبونا عروضا وضربا وحشوا، أي أن (مستفعلن) تصير (مفاعلن) في كل البيت. وهو نوعان: نوع جاء على (مفاعلن) ست مرات ومنه قصيدته (إلى متى) حيث يقول[3]:

إِلَامَ نَبْدَأُ السُّرَى بِمُصْلِحٍ　　فَنَنْتَهِي لَدَى الضُّحَى بِطَاغِيَةْ

مفاعلن مفاعلن مفاعلن　　مفاعلن مفاعلن مفاعلن

١- ينظر: عروض السقاط، ص١٢، والزجاجي: عروض الزجاجي، مخطوط نسخة مصورة بخزانة الباحث ص٢٠.

٢- ينظر: محمود مصطفى، أهدى سبيل، ص٥٠.

٣- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٤١.

وهذه القصيدة تحتمل الدخول في أبحر أخرى كالكامل؛ حينما يدخله الوقص والهزج عندما يدخله القبض والوافر حين يدخله العقل. وسيأتي تفصيل هذا التداخل في موضعه. ويظهر جليا هذا التداخل في قصيدة عيسى (وملتقى يشع) تقول[١]:

نُجَــاحُـــكُـــنَّ بَــاهِـــرُ   كَـــكُـــلِّ مَـــنْ يُـسَــاهِـرُ

مــفـــاعِـلُـــن مـفـاعِـلُــن   مــفــاعِـلُــن مـفـاعِـلُـن

بحر الهزج: من دائرة المجتلب يتكون من أربعة وعشرين مقطعا ستة مقاطع قصيرة وثمانية عشر مقطعا طويلا «وأصل بنائه (مفاعيلن) ست مرات؛ إلا أنه التُزِم فيه حذف الجزء الثالث من كلا شطريه، فصار مجموع الوزن مربعا، وكلا شطريه مثنى على مفاعيلن، مفاعيلن»[٢]. هذا هو المعروف غالبا في الدراسات التقليدية العروضية؛ لكن نقادا قدماء ومحدثين يرون فيه مسدّسا كما جاء في الدائرة «وفيه مع سذاجته حدة زائدة»[٣]. وقد غاب هذا البحر عن شعر التيار التقليدي المحافظ وعن المجددين؛ لأسباب يضيق المكان لتفسيرها. لكن عيسى حجز فيه مكانة عظمى؛ فلم يثنه ذلك التشابه الشديد مع الوافر والرجز عن الكتابة فيها جميعا فكتب على الهزج نحو ثلاث عشرة قصيدة في أنماط مختلفة:

نوع جاء مجسدا للقواعد العروضية العامة أي ذو عروض مجزوءة صحيحة وضرب مثلها كما في (إمام١، للسودان، فردوها، أتيناكم) يقول في قصيدته للسودان التي جاءت في ديوانه باقة من لباقة بعنوان لمغنى عزة[٤]:

حَـنِـيـنِـي الْـيَـوْمَ نَـادَاني   وَمَـــا مَــــرَّ الــطَّـرِيـدَانِ

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٨٩.
٢- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٧٣.
٣- المرجع نفسه، ص٨٦.
٤- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٩٧.

مَـفـاعـيـلُـنْ مَـفـاعـيـلُـنْ　　مَـفـاعـيـلُـنْ مَـفـاعـيـلُـنْ

ويدخل تحت هذا النوع ما التزم فيه الشاعر حذف الخامس الساكن في العروض والضرب فجاء على وزن (مفاعيلن مفاعلن) وفيه وردت (الجظ الجعظ) و(ملوم من) و(وعد الصيد) ونوع ثان وهو السّداسيّ الذي يأتي محذوف العروض والضرب ومنه قصيدته (قسمة ضيزى) التي يقول فيها[1]:

عُيُونٌ أَذْهَبَتْ نَوْمي مِراضُ　　فَحَظَّانَا وُفُورٌ وَانْقِرَاضُ

مفاعيلن مفاعيلن فعولن　　مفاعيلن مفاعيلن فعولن

نوع ثالث: وهو ما جاء وفقا لوروده في الدائرة العروضيّة، أي على مفاعيلن ست مرات بعروض صحيحة وضرب مثلها. وعليه قصيدة واحدة هي (بلا إذن) التي تقول[2]:

بِلَا إِذْنٍ مِنَ (الْيَنْكِي[3]) وَلَا فَتْوَى　　كَأَطْيَارٍ أَتَيْنَا نَمْخُرُ الْجَوَّا

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن　　مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

نوع رابع: وهو ما جاء مجزوءا محذوف العروض والضرب أي على وزن (مفاعيلن-فعولن) وهذا النوع لم يرد عند الخليل وإن أثبته بعض العروضيّين، مثل أبي العلاء المعري وأبي يعلي التنوخيّ الذيْنِ جوّزا حذف العروض في الهزج، وذكر الروندي أن هذا النمط من الهزج محذوف العروض والضرب ضمن بحور كثيرة ندرت في شعر العرب. يمثل هذا النمط في شعر عيسى قصيدته (حديث النفس)[4].

١- ديوان حذو ما قالت حذام، ص١٤٩.
٢- المرجع نفسه، ص٢٦٣.
٣- الينكي، أي اليانكي، أي الأمريكيون الشماليون.
٤- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٢٨.

حَـديـثُ الـنَّـفْـسِ أَحْـظَـى إِذَا لَـمْ يُـكْـسَ لَـفْـظَـا
وَلَــكِــنْ رُبَّ فِــكْـرٍ إِنِ اسْـتَـكْـسَـى تَـشَـظَّـى
مـفـاعـيـلـن فـعـولـن مـفـاعـيـلـن فـعـولـن

بحر الرمل: مكون من ستة مقاطع صغيرة، وثمانية عشر مقطعا طويلا، فيه إيقاع هادئ يشبه مشي البعير العيي. «وبناء شطره من فاعلاتن ثلاث مرات؛ إلا أن الغالب فيه التزام حذف السبب من جزء العروض، فيصير تقدير أشطاره على فاعلاتن، فاعلاتن، فاعلن»[١]. والرمل يكاد يغيب عن شعر المحافظين والمجددين معا؛ غير أنه يتبوأ مكانة عالية عند عيسى عبدالله؛ إذ بلغ عنده تسع قصائد: أربعة في ديوانه (حذو ما قالت حذام) وهي: (مستفادي-آي صحو-حذو ما قالت حذام-ياحماة العربية). يقول في مستفادي[٢]:

أَهْمِلُوني إِنْ دُعِيتُمْ لارْتِفَادِ يَـوْمَ مِثْلِي لَيْسَ إِلاَّ يَـوْمَ فَادِ
إِنَّمَا الْجُوعُ احْتِجَاجَاتُ الْمَعى هَـيِّنٌ إِخْـرَاسُـهَـا بِالاِعْـتِـفَادِ
فَاعَلَاتَنْ - فَاعَلَاتَنْ - فَاعَلَن فَاعَلَاتَنْ - فَاعَلَاتَنْ - فَاعَلَن

وخمس من ديوانه باقة من لباقة وهي: (نداء-تهنئات-ياصباح الاخضرار-راع نبض الشعب-والحمى نحن). وقد جاء الرمل في شعر عيسى عبدالله في مجموع الديوانين على أنماط مختلفة: ما جاء على الصورة الغالبة من التام. أي ما جاء على عروضين وستة أضرب: عروض محذوفة، وضرب صحيح ومنه جاءت (مستفادي)، التي تقدم ذكرها، وراع نبض الشعب، والحمى نحن. ومن الرمل ما جاء مجزوءا، ومنه جاءت بقيّة القصائد ما عدا قصيدتي (آي صحو،

١- القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، ص٧٢.
٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٨٣.

ونداء). أما النوع الثالث؛ فهو ذلك النمط الذي خالف قواعد الخليل، ولكنه يظل داخل إيقاعات الدائرة العروضية؛ بل داخل أفكار العروضيّين القدامى الذين يرون في الرمل التام عروضا واحدة صحيحة[1]. وجاءت على هذا النمط قصيدتان: (آي صحو، ونداء) يقول في آي صحو[2]:

مَا بِقَصْرٍ كَانَ فَخْرِي وَاعْتِزَازِي بَلْ بُيُوتُ الطِّينِ ذُخْرِي وَالْكَوَازِي[3]

حَيْثُ تَلْقَى كُلَّ رِيفِيٍّ عَزِيزٍ مُؤْمِنٍ بِالْبَذْلِ مِنْ قَوْمٍ عُزَازِ

وعلق الدكتور محمد أحمد في هذه القصيدة قائلا: «من خلال التوزيع العروضي يظهر أنّه بنى قصيدته على الرمل التام، وقد التزم به في كافّة القصيدة، وكأنّه يتحدّى العروضيّين، الذين اشترطوا على الرمل التام إتيان عروضه محذوفة دائما. ولم يكتف بهذه فحسب، بل جاء بـ«نداء» و«راع نبض الشعب» و«الحمى نحن» على الرمل التام، وكانت صحيحة العروض والضرب معا، حتى لا يظن البعض أنّ ما فعله الشاعر من قبيل المصادفة»[4]. وهذا الكلام خطأ؛ لأن القصيدتين اللتين ذكرهما الدكتور محمد أحمد وهما (راع نبض الشعب)، و(الحمى نحن) لم تكن العروض فيهما صحيحة بل جاءت محذوفة، وهذه عين القواعد التي أشار اليها عبقريّ العربية الأوحد الخليل بن أحمد الفراهيدي، ولعل ما دعا الباحث إلى هذا القول: إنه اكتفى بالتفعيلة التي جاءت صحيحة في صدر البيت والتي فرضها التصريع، الذي هو من التقنيات المهمة في القصيدة العربية و«هو أن يغير صيغة العروض فيجعلها مثل صيغة الضرب، ويستصحب اللوازم في الموضعين[5]. ويمكن للقارئ أن يراجع قصيدة (الحمى نحن) التي أوردنا منها

١- الراوندي، الإبداع في العروض، ص٥١.
٢- المرجع نفسه، ص١٣٣.
٣- الكوازي بيوت تبني من القش وقصب الغلال.
٤- محمد أحمد محمد، فن الشعر عند الشاعر عيسى عبدالله، ص٤٣٩.
٥- التنوخي، القوافي، تح، عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، الطبعة: الثانية، ١٩٧٨ م، القاهرة، ص٧٦.

المقتطفات السابقة، ومثلها قصيدة (راع نبض الشعب) التي يقول فيها[١]:

يَرْفَعُ الْأَوْطَانَ لَا كُثْرُ الصِّرَاعِ بَلْ وُفُورُ الزَّرْعِ فِيهَا وَالْمَرَاعِ

وَازْدِهَارُ الْعِلْمِ حَقْلًا لَا يَنِي تَحْتَ سُقْيَا وَاحْتِرَاثٍ بِالْيَرَاعِ

فالقصيدة من الرمل التام ذي العروض المحذوفة والضرب الصحيح، حيث جاءت العروض في الأول وهي (رالصراع) (فاعلاتن) لتتناغم مع ضربها (والمراع) فاعلاتن؛ لكن عندما ننتقل إلى البيت الثاني تتضح العروض في قوله (لا يني) فاعلن. وهذا ما يجب التزامه إلى آخر القصيدة.

بحر المتقارب: هو من ضمن بحور هذه المجموعة مكونا من ثمانية مقاطع صغيرة وستة عشر مقطعا طويلا وهو بحر مفرد ثمان الأجزاء مكون من (فعولن) وسماه الخليل كذلك «لتقارب أجزائه؛ لأنها خماسية كلها يشبه بعضها بعضًا»[٢]. ويأتي مثمنا ومسدسا أي مجزوءا، ولا يمنع أن يأتي مشطورا. والمتقارب من البحور الراقصة والكلام فيه حسن الاطراد، ويصلح للحماس والتّشجيع، وإيقاعه متدفق متلاحق يحس سامعه فيه تحدرا، يرى فيه عبدالله الطيب أنه يصلح لتعداد الصفات وتلذذٍ بجرس من الألفاظ وسرد للأحداث في نسق مستمر[٣]. غاب عن شعر المحافظين الشاديين فلم نجد له أثرا في دواوينهم المنشورة غير أنه كثر عند أصحاب التجديد ولا سيما عند شعراء التجديد المحافظ؛ إذ كتب فيه الشاعر عيسى نحو سبع قصائد خمسة في ديوانه (حذو ما قالت حذام) ثلاثة منها جاءت على النظام الغالب والمشهور في موسيقى الشعر وهي: لكرفي، وصبوح، وفديت العيون. يقول في (لكرفي)[٤]:

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٤٠.

٢- القيرواني، أبو علي الحسن بن رشيق الأزدي (المتوفى: ٤٦٣ هـ)، العمدة، تح: محمد محيي الدين عبد الحميد، ج٦، دار الجيل، ط٥، ١٩٨١م بيروت، ص١٣٦.

٣- عبد الله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، ج١، دار الفكر بيروت، ١٩٧٠م، ص١٢٥.

٤- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٢٢٥.

أَشَـهْدٌ مُصَفىً رَقِيقًا يَسِيلُ؟ أَمِ الـدَّرُّ إِذْ يَشْتَهِيهِ الْفَصِيلُ

فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن فعولن

واثنتين تصرف فيهما وهما: رد فعل وشنشنة. وسنعرض لذلك لنرى ما إذا كان عيسى انفرد بهذا أم لا؟ واثنتين في باقة من لباقة. جاءتا على النظام المشهور وهما (هي العشر)، و(زيدوا سلامي). والمتقارب في شعر المجددين جاء في أنماط متعددة: النمط الأول هو المشهور عروض واحدة صحيحة فعولن مع جواز قبضها فتصير (فعول) أو جواز حذفها فتصير (فعَلْ) بفتح العين وسكون اللام[1]. وأضربها إما صحيح أو مقصور، أو محذوف، أو أبتر. وعلى هذا جاءت قصائد عيسى (لكرفي) وأخواتها، أما النمط الآخر فالتزم فيه الشاعر عروضا محذوفة مع ضرب محذوف مثلها إلى آخر القصيدة كما في قصيدته (فديت العيون) التي يقول فيها[2]:

ثَـوَانٍ! وَمَـدَّتْ إِلَى الْهَاتِفِ يَـدًا بَضَّـةً، قُـلْتُ: بَـلْ سَـوِّفي

فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فعل فـعـولـن فـعـولـن فـعـولـن فعل

والتزم عروض مقصورة مع ضرب مقصور كذلك والتُزم القصر فيها إلى آخر القصيدة كما في رد فعل حيث يقول[3]:

وَمَنْ لَمْ يَخَفْ مِنْ زَئِيرِ الْأُسُودْ فَمَا بِـالْمُبَـالِي طَنِـيْنَ الـذُّبَـابْ

فعولن فعولن فعولن فعولْ فعولن فعولن فعولن فعولْ

الملاحظة هنا أن العروضيّين يرون للمتقارب عروضا واحدة صحيحة مع

١- ينظر: علم العروض والقافية، ص١٢٢.

٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص١٩٣.

٣- المرجع نفسه، ص٣٣.

جواز دخول علل مثل الحذف؛ فـ(فعولن) تصير (فعلْ) والقصر وفيه تستحيل فعولن إلى فعولْ وهذا التغيير غير ملزم للشاعر بل يمكن أن يأتي ويغيب، وهو ما سمي بالعلل التي تجري مجرى الزحاف[1]. غير أن عيسى التزمه في شعره. كما بينا. ونشير هنا أن التوازن بين العروض المحذوفة والضرب المحذوف عندما يكررها المرء سيجد أنهما أخف إيقاعا وأرق من المخالفة التي تشعرك بعدم التوازن. وهناك نوع آخر من هذا الالتزام الذي فرضه عيسى على نفسه وهو التزام علة الحذف في الحشو فتأتي القصيدة كلها على وزن: (فعولن فعو فعولن فعو) وهو مالم نقف عليه عند شاعر آخر من شعراء العربية ممن اطلعنا على شعرهم. لكنّ عيسى أراد أن يختبر هذا الأمر الذي يشابه المحظور ما إذا كان يعارض الذّوق أو لا؟ فوجد أن الأذن الموسيقيّة لا ترفض هذا الصنيع أي التزام علة الحذف بل تستسيغه. لنقرأ قصيدته شنشنة لنرى كيف أنّ عيسى أبدع في هذا[2]:

نِـــدَاءٌ عَـــلا مِـــنَ الْمِـئْـذَنَـةْ ... فَـلَـمَّ الـصُّـفُـوفَ مُسْتَحْسِنَةْ

وَلَمْ يُـشْـقِـهَـا لِمَـــاذَا إِذَنْ ... بُعَيْدَ الْـهُـدَى عَـرَتْـهَـا سِـنَـةْ؟

فـعـولـن فـعـلْ فـعـولـن فعلْ ... فـعـولـن فـعـلْ فـعـولـن فـعـلْ

بحر المتدارك: يتكون هذا البحر من المقاطع نفسها التي يتكون منها المتقارب، لكنه عندما يدخله الخبن أو القطع -وهو الصورة الغالبة فيه-؛ تتنقل مقاطعه ففي الحالة الأولى نحافظ على العدد في هذه المجموعة؛ لكننا نفقد الترتيب الذي نلمحه في المتقارب فيكون ستة عشر مقطعا صغيرا، وثمانية مقاطع طويلة، وفي الصورة الثانية تتحول كل المقاطع الى مقاطع طويلة، ولهذا تتراجع إلى ستة عشر مقطعا فقط؛ خصوصا إذا سرت في كل وحداته. وسمي المتدارك المحدث؛ لأنه

١- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، كتاب العروض، تح، أحمد فوزي الهيب، دار القلم، ط١، ١٤٠٧هـ ١٩٨٧م الكويت، ص١٤٧.

٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٢٤١.

استحدث بعد الخليل كما يزعمون، وسموه بالمخترع، ويبدو من تسمياته أنهم استشعروا ندرته في الشعر العربي أو غيابه وقالوا فيه المتسق؛ لأن كل أجزائه على خمسة أحرف، والخبب؛ لأنه إذا خبن أسرع به اللسان في النطق فأشبه خبب السير، وسمي أيضًا ركض الخيل؛ لأنه يحاكي وقع حافر الفرس على الأرض، وسُمِّي ضرب الناقوس؛ لأن الصوت الحاصل منه يشبه ذلك إذا خُبن[1].

وقيل إن الأخفش تدارك هذا البحر على أستاذه الخليل لكن هذا الكلام لا يستقيم مع ما هو أمامنا في دوائر الخليل؛ ذلك أن دائرة المتفق تجمع بين المتقارب والمتدارك وفك الدوائر من صميم بنائها ومن يفترض وجود المتدارك مع المتقارب. يقول عبدالحميد الراضي: «فلا معنى للقول إن الخليل أغفله وأن الخليل قد استدرك عليه، ولو فرضنا أن الخليل لم يجد لهذا البحر شاهدا في الشعر العربي، فلا أقل من أن يذكره في عدد البحور المهملة كما ذكر الممتد في الدائرة المختلفة، والمستوفر في المؤتلفة، والمطرد في دائرة المشتبه»[2]. وأورد جمال القفطي في كتابه إنباه الرواة[3] «للخليل بن أحمد قصيدة على «فَعِلُن» مخبونة. وعلى «فَعْلُنْ» مقطوعة. وبهذا يتبين زيف الأسطورة السائدة بأن بإغفال الخليل لبحر المتدارك وأن الأخفش استدركه عليه[4]. من ذلك يتضح لنا أن (فاعلن) هي النواة التي تكونت حولها الوحدات الموسيقية الأخرى ومن كل النظام العروضي.

خلا شعر المحافظين في شاد من المتدارك لكنه كثر عند المجددين، وخاصة عند الشاعر عيسى عبد الله حيث نظم فيه نحو (اثنتي عشرة قصيدة) ثلاث قصائد

١- محمود مصطفى، أهدى سبيل، ص٧٣.

٢- عبد الحميد الراضي، تحفة الجليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، ط٢، بغداد، ١٩٧٥م، ص٢٥٧.

٣- القفطي: إنباه الرواة، المكتبة العنصرية، بيروت، ط١، ١٤٢٤ هـ، ص٣٧٧

٤- عبدالحميد الراضي، تحفة الجليل، ص٢٥٧.

في حذو ما قالت حذام، وتسعة في باقة من لباقة. أما من حيث الاتجاه؛ فيحتل الدرجة الثالثة ومن حيث النفس بلغ فيه عيسى مبلغا عظيما في ملحمته كشف المطمورة التي تجاوزت الثلاث مئة بيت. نسبها الدكتور محمد أحمد محمد، إلى بحر الرجز وقطعا ليست منه. يقول فيها[١]:

اَلْبَــــادِئ بِـاسْـمِـكَ مُــؤْتَجِـرُ وَبِـحَـمْـدِكَ يَلْهَجُ مَـنْ ذَكَـرُوا؛

فـعِـلـن فـعِـلـن فـعِـلـن فـعِلـن فـعْـلـن فـعِـلـن فـعِـلـن فـعِـلـن

ورد المتدارك في شعر عيسى في صور متعددة: ما كان ذو عروض صحيحة على (فاعلن) وضربها مثلها وعلى هذا جاءت قصيدتاه (ثمان وعشرون) و (هل عام): التي يقول فيها[٢]:

هَـلَّ عَـامٌ فَهَلْ تَـأْخُـذَنْ يَـا أَخِـي مِـنْـهُ زَادًا لِـيَـوْمٍ بِـلا مُـصْـرِخِ؟

الصورة الثانية ما تأتي العروض والضرب مخبونين بل يدخل الخبن كل أجزاء البيت في كل القصيدة، كما في مقطوعته (حلم).

وَتُـغَـافِـلُــــــنِي سِــنَـةٌ فَـأَنَـا أَتَــأَرْجَــحُ بَــيْـنَ رُؤىً وَسَـنَـا

فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن فَـعِـلـن

والمقطوعة تسير على هذا النهج دون أن تتخلل أجزاء هذا البحر (فعْلن) بسكون العين أو (فاعلن) ومثلها قصيدته (مراوحة)، التي يقول فيها: (رَمَضانُ أَتى فَمَتى رَجَبي).

الصورة الثانية: وهي التي تأتي على سببن خفيفين أي على (فَعْلُنْ) مقطوعة في كل القصيدة. وجاءت على هذا النمط قصيدة واحدة.

١- عيسى عبدالله، كشف المطمورة، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس ٢٠٠٦م، ص٣.

٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٧٩.

أَفْـكَـارٌ كَـالـرَّسْـمِ الـدَّارِسْ   لَمْ يَلْحَظْ جَـدْوَاهَـا دَارِسْ

فـعْـلـن فـعْـلـن فـعْـلـن فـعْـلن   فـعْـلـن فـعْـلـن فـعْـلـن فـعْـلـن

الصورة الثالثة هي تلك التي يمزج فيها بين (فَعِلُن) المخبونة و(فَعْلُن) المقطوعة وجاءت على هذا النمط قصائد مثل: محرج، والنصر لنا، عصى موسى، توشيح القائد، يقول في عصا موسى[1]:

أَوَ نُـعْـطِي الْآخَــرَ تَقْدِيسًـا   ويَـحُـاكِـي الْآخَـرَ نِرْسِـيسًـا؟

فـعِـلـن فـعْـلـن فـعِـلـن فـعْـلن   فـعِـلـن فـعْـلـن فـعِـلـن فـعْـلـن

جاءت هذه القصيدة في طريقة هندسيّة عجيبة تنبئ عن القدرة الموسيقية الهائلة للشاعر عيسى عبد الله، وهي التزامه (فَعْلُن) المخبونة ثم (فعْلُن) المقطوعة، وهكذا إلى آخر القصيدة، وكان يجوز أن يراوح بينهما لكنه أراد أن يلفت انتباهنا إلى المقدرة المنقطعة النظير. وهذه الظاهرة البديعة كثيرة في شعر عيسى. والصورة الرابعة ما جاء رباعيّا ممزوجا فيه بين فعْلن وفعِلن غير أن العروض تتراوح فتأتي مرة مقطوعة وفي أخرى مخبونة؛ أما الضرب فمقطوع على الدوام، كما في قصيدته (والنصر لنا). التي يقول فيها[2]:

صُــــفُّــوا الْمَـــنْــكَـــبْ   حَـــــــذْوَ الْمَـــنْـــكَـــبْ:

نُـــحْـــيِـــي ذِكْــــــرَا   يَـــــــوْمِ الْـــكُـــبْـــكُـــبْ

الصورة الخامسة ما جاء مشطورا، وقد جاءت عليه قصيدة واحدة لعيسى وهي(محرج) وتراوحت تفعيلاتها بين (فعْلن وفعِلن) حيث يقول[3]:

١- المصدر نفسه، ص١٣٩.

٢- عيسى عبد الله، ديوان باقة، ص٢٧.

٣- المصدر نفسه، ص٥١.

اَلْبَعْــــضُ تَأَلَّقَ إِذْ أَسْــــرَجْ

فِي حِينِ أَظَلُّ عَلَى الْمَدْرَجْ:

الصورة السادسة: هي تلك التي زاوج بين (فاعلن وفعْلن) المخبونة فجاءت العروض مخبونة والضرب مخبون مثلها كما في قصيدته يافرات[١]:

يــزد هــي إيــمــانٌ وإعــــدادُ	إذْ تهي، عند البأسِ، أعدادُ!
فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن	فاعلن فعْلن فاعلن فعْلن

يمكنك أن تلاحظ ملامح الخفيف في هذه القصيدة وهذا ناشئ عن التغييرات التي لحقت بـ(فاعلن) في المتدارك أو (فاعلاتن) في الخفيف ما سنناقشه في تداخل البحور.

الصورة السابعة: هي تلك زاوج فيها بين (فاعلن) التفعيلة الأصل وبين ما تفرع عنها: (فعِلن) المخبونة و(فعْلن) المقطوعة في نظام هندسي جميل، كما في قصيدته الشيخ غاب، حيث يقول[٢]:

دَمْعٌ يَتَوَاصَلُ رَهْنَ انْسِكَابْ	أَدْمَــى الْحَـدَقَــانِ وَبَــلَّ الثِّيَابْ
فعْلن فعِلن فعِلن فاعلن	فعْلن فعِلن فعِلن فاعلانْ

الصورة الثامنة: وهي صورة فريدة نوعا ما حيث تكون أول تفعيلة في البيت (فعْ) محذوذة أو مشعّثة، والعروض والضرب مثل ذلك، أي (فعْ -فعْ) ولهذا فالبيت يكون ثُمانيًّا غير أن التفعيلة الأولى من الشطر الأول والشطر الثاني (فعْ) إضافة إلى العروض والضرب الذي كذلك. وبهذا يكون هناك توازنا بيّن وتغطية للنقص الذي نلاحظه في التغييرات التي حصلت لأول تفعيلة. وهناك ملاحظة

١- المصدر نفسه، ص٦٨.

٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٢٥.

موسيقية طريفة أخرى أن (فعْ) الأول تعقبها ثلاثة متحركات أي (فِعلن) و(فعْ) الأخيرة من الشطر الثاني وهي الضرب تسبقها ثلاثة متحركات، أي (فعِلن) وهنا نرى كأنه يتداخل مع مجزوء البسيط[1]. يقول الشاعر[2]:

نَحْنُ شَبَابُ الْجِيلِ الصَّاعِدْ أَخْـــلاقٌ تَسْـمُـو وَسَـوَاعِـدْ

فـعْ فـعِـلـن فـعْـلـن فـعْ فـعْ فـعِـلـن فـعْـلـن فـعْ

بحر الخفيف: من هذه المجموعة الخفيف يتكون من ستة مقاطع قصيرة وثمانية عشر مقطعا طويلا وهو من البحور المزدوجة، ومن أخف البحور السباعية وأطلاها بشبه الوافر في لينه ولكنه أكثر منه مرونة ويشبه المتدارك في بعض تغييراته؛ لكنه أشد منه رزانة، فيه حلاوة واعتيادية لقرب الكلام المنظوم فيه من الكلام المنثور وليس في بحور الشعر بحرٌ يناظره يصلح للتصرّف في جميع المعاني[3]. يأتي تاما ومجزوء، وقد قلّ وروده في الشعر الشّادي، إذ تميل الكفة فيه للشاعر حسب الله مهدي فضله، الذي قرض فيه ست قصائد. أما عند شعراء التجديد في شاد فقد غاب تماما ولّما نصل إلى مبرر لغيابه في شعرهم برغم تفشيه في الشّعر العربي عموما، وأتى به عيسى في ثلاث قصائد الأولى في (حذو ما قالت حذام) وهي كافيته الجميلة المسماة بـ (لوادي البطحاء) التي يقول فيها[4]:

تَحْتَ رِجْلِي وَالْبَدْرُ فَوْقِي ضَحَوكُ ثَـرْوَةٌ لَمْ يُفْطِنْ إِلَيْـهَا الْمُلُوكُ

فاعـلاتـن مستفع لـن فاعلاتن فـاعـلاتـن مستفع لـن فاعلاتن

والثانية والثالثة في (باقة من لباقة) الأولى طائيته المسماة (أبقى هوى) التي

١- ينظر: في هذا البحث لملاحظة التداخل بين البحرين.

٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص٧٩.

٣- محمود عسران (دكتور)، الإيقاع في الشعر العربي، شوقي نموذجا، مكتبة بستان المعرفة، ط١، القاهرة، ٢٠٠٧م، ص٦٨.

٤- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٢٠٣.

تساءل فيها عمّا اختلج بأحشائه وخلط عليه تفكيره فيه فيطرح وابلا من الأسئلة قائلا[١]:

أَهْوَ حُبِّي، أَبْقَى هَوىً، بِي يُحِيطُ أَمْ وَفَاءٌ لَمْ تَكْتَنِفْهُ الشُّرُوطُ؟

أَمْ هِيَ الأَوْهَامُ الَّتِي تَسْتَبِينِي مِثْلَمَا يَسْبِي دَارَ عَرْضٍ شَرِيطُ

أما القصيدة الثالثة فهي (يافرات الأمجاد) فهي متنازع فيها بين المتدارك والخفيف، مما جعل كثيرا من الباحثين يحار في نسبتها لأي بحر. وقد نسبتها للمتدارك سابقا ويمكن أن تنسب إلى الخفيف. وسنناقش هذا التداخل في موضعه.

بحر المنسرح: يتكون من وحدتين (مستفعلن ومفعولات) تتكرران في نحو معين: تتكرر الأولى أربع مرات والثانية مرتين ويحتوي على ستة مقاطع قصيرة وثمانية عشر طويلة قال فيه حازم القرطاجني: «فأما المتركب من خماسي وسباعي وتساعي فبنته العرب على أن تكون النقلة فيه من الأثقل إلى الأخف ومن الجزء إلى ما يناسبه فبدأوا بالتساعي وتلوه بسباعي يناسبه وتلوه بخماسي يناسب السباعي، والتزموا الخبن في الضرب وهو جزء القافية. وهذا الوزن هو المنسرح. وبناء شطره: مستفعلاتن مستفعلن فاعلن. والخبن في فاعلن في العروض أحسن»[٢]. ولم يكن المنسرح مشهورا بالقدر الذي يجعله ينافس البحور المشهورة التي في مكانه من حيث كم الوحدات، فهو يأتي في المرتبة العاشرة في التواتر الزمني للشعر العربي منذ العصر الجاهلي وإلى اليوم[٣]، وليس فيه الحلاوة ما يكفي للابتهاج به و»في اطراد الكلام عليه بعض اضطراب وتقلقل وإن كان الكلام فيه

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٢٥.
٢- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٧٧.
٣- ينظر: محمود العسران، الإيقاع في الشعر العربي، ص٨٣.

جزلا[١]، ويعطي القارض عليه فرص البوح لما فيه من السعة، ولعلّ سبب التقلقل الذي لاحظه القرطاجنّي هو وجود هذا المقطع القصير القلق في مفعولات.

غاب هذا البحر من الشعر الشادي ما عدا شعر عيسى عبدالله الذي جاء فيه بثلاث قصائد قصيدتين على صورة واحدة، في حالة تمامه وهي عروض واحدة مطوية أي: مستعلن (مفتعلن) ولهذه العروض ضربان: أحدهما مطوي كذلك. وقد جاءت عليه كلا القصيدتين: الأولى (ياسين فيهم).[٢]

سِيقُوا إِلَى حَيْثُ الْبِشْرُ وَالْفَرَحُ　　　وَاهًا لَهُمْ، إِنَّ الْقَوْمِ قَدْ رَبِحُوا

مستفعلن مفعولات مستفعلن　　　مستفعلن مفعولات مستفعلن

والثانية (قانون هولاكو)[٣] التي استهلها بقوله:

مُسْتَعْمِرٌ بَعْدَ الِاعْـتَـدَاءِ شَكَا　　　فِي بِدْعَةٍ أُخْـرَى تَقْلِبُ الْفَلَكَا

والثالثة من مجزوء المنسرح أي أتت على (مستفعلن مفعولات) أربع مرّات لكن يمتنع مجيء مفعولات بهذه الصورة؛ فلابد من دخول الكشف فيها[٤] فجاءت قصيدة عيسى في عروض وضرب مكشوفين مخبونين يقول[٥]:

وَالْــفَــاتِـنَــاتُ فِـتْـنَـةْ　　　تَـكْـفِـيـكَ شَــرَّ فِـتْـنَـةْ

لَـــوْ فَـــوْتُــهِــنَّ أَدْمَــى　　　فَـــالْمَــوْتُ لَـــوْ أَحَــطْـنَـهْ

مُـسْـتَـفْـعِـلُـن فَـعُـولُـن　　　مُـسْـتَـفْـعِـلُـن فَـعُـولُـن

١- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي، ص٨٦.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص٥٨.
٣- المصدر نفسه، ص١٧١.
٤- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، (ب ت)، ص١٨٧.
٥- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٢٣٧.

والناظر المتمعن في هذه القصيدة يلاحظ فيها ملامح بحر الرجز فيها مما يجعل الكثير ينسبها إليه.

المجموعة الرابعة: وتتكون من اثنين وعشرين مقطعا، ستة مقاطع قصيرة وستة عشر مقطعا طويلا وتضم بحرين واحدا من البحور التي شاع استعمالها، وسميت مستعملة، والآخر هو المطرد؛ أما السريع فيتكون من وحدتين (مستفعلن) تتكرر الأولى أربع مرات: مرتين متواليين في بداية الشطر الأول والثاني، وتأتي الثانية مرتين في ختام كل شطر أي تكون هي العروض والضرب. وله في حالة التمام عروضان: الأولى: مطوية مكسوفة: فاعلن، ولها ثلاثة أضرب: الأول مطوي مكسوف: فاعلن. الثاني أصلم فعْلن والثالث مطوي موقوف، مفعلاتْ، وتتحول إلى فاعلان، والعروض الثانية مخبولة مكشوفة فتتحول مفعولات إلى فعَلن، بفتح العين وضرب مثلها. أما عندما يشطر فله عروض مشطورة موقوفة فتصير فيها مفعولاتُ إلى (مفعولاتْ) وتحوَّل إلى (مفعولان) وهنا تصير العروض ضربًا. ببحر السريع كزازة كما في الرجز، غاب عن شعر الشعراء الشاديين ما عدا شعر عيسى الذي نظم فيه قصيدتين أولاهما (حول تقضي) التي جاءت على عروض مطوية مكسوفة (فاعلن) وضرب مثلها[١]. يقول فيها[٢]:

كَالرِّيحِ فِي إِسْرَاعِهِ وَالْهَرَجِ: مَا إِنْ أَتَى بِالْهَرَجْ حَتَّى خَرَجْ

مستفعلن مستفعلن فاعلن مستفعلن مستفعلن فاعلن

والقصيدة الثانية بعنوان (وحي محياك) جاءت على عروض توافق ضرب أصلم وهو ما خالف القاعدة العامة وهوما سنناقشه لاحقا. يقول[٣]:

١- موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، ص٦٩.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٥٠.
٣- المصدر نفسه، ص١١٠.

مُـنْـعَـرَجَـاتُ الـزَّمَـنِ الْقَـاسِـي مَـا رَحَـمَـتْ قَـبْـلَـكَ مِـتْرَاسِـي

قَـبْـلَـكِ ظَـلَّ الْـغَـدُ تِـكْـرَارًا مِـنْ ضَـجَـرٍ يَـكْـتُـمُ أَنْـفَـاسِـي

مـفْـتـعـلـن مـفْـتـعـلـن فـعْـلـن مـفْـتـعـلـن مـفْـتـعـلـن فـعْـلـن

بحر المطرد: هو من البحور المهملة أو نمط لم تكتب عليه العرب شيئا، وهو صورة أخرى من مقلوب المضارع، ويتكون نظريا حسب وروده في الدائرة من وحدتين تأتي إحداهما مرة في أول الشّطرين وتتكرر الأخرى مرتين في آخر الشطرين كما يأتي (فاع لاتن مفاعيلن مفاعيلن مرتين)؛ ورد المطرد في شعر عيسى مشطورا محذوف العروض والضرب، أي فاع لاتن مفاعيلن مفاعي. ومنه جاءت قصيدته بطاقة التي يقول فيها[1]:

حَاملَ الْخَيْرِ اسْمًا وَانْطِبَاقَــهْ

يَا أَخَا الْعُمْرِ جَاءَتْنِي الْبِطَاقَةْ

لكننا يمكن أن نتساءل لم لا تكون هذه القصيدة من مشطور الخفيف كما ذكر الدكتور محمد أحمد، أو من بحر الوسيم الذي يتكون من فاعلاتن فعولن فاعلاتن فعولن مرتين، نرد الاحتمال الأول بأن (مستفع لن) لا تستحيل إلى (فعولن) ولم ترد كذلك في الحشو كما إن شطر الوسيم أربع وحدات وهذه وحداتها ثلاث. فالأقرب هو بحر المطرد محذوف العروض وضربا.

المجموعة الخامسة: وتتكون من ستة عشر مقطعا أربعة مقاطع قصيرة واثني عشر مقطعا طويلا وتضم هذه المجموعة ثلاثة أبحر: المضارع، والمقتضب والمجتث.

١- المصدر نفسه، ص١٥٥.

بحر المضارع: المضارع بحر مزدوج يتكون من وحدتين (مفاعيلن فاع لاتن) وهو من الأبحر النادرة في الشعر العربي؛ حتى إن الأخفش رأى أن يستغنى عنه هو والمضارع، وهناك من النقاد من أنكر وجوده في شعر العرب يقول عنه حازم القرطاجني: «فأما الوزن الذي سمّوْه المضارع، فما أرى أن شيئا من الاختلاق على العرب أحق بالتكذيب والرد منه، لأنه طباع العرب كانت أفضل من أن يكون هذا الوزن من نتاجها. وما أراه أنتجه إلا شعبة بن برسام خطرت على فكر من وضعه قياسا. فياليته لم يضعه ولم يدنس أوزان العرب بذكره معها، فإنه أسخف وزن سمع، فلا سبيل إلى قبوله ولا العمل عليه أصلا»[1]. وصورته واحدة فقط أي عروض صحيحة وضرب مثلها. وقد عدم هذ البحر الشعرُ الشاديّ إلا ديوان باقة من لباقة لعيسى الذي احتوى منه على ثلاث قصائد كلّها من ديوانه (باقة) وهي: (إلى ع ع الصيد) و(لوحات) و(أخا الرنتيسي) يقول فيها[2]:

أَخَا الرَّنْتِيسِي: هَيَّا! لَهُ إِنْ تَصْدِقْ أُخِيَّا

فَكُنْ حُرًّا أَلْمَعِيًّا وَرَاءِ اللهَ الْعَلِيَّا

مفاعيلن فاع تن مفاعيلن فاع لاتن

بحر المقتضب: يتكون من وحدتين (مفعولات، مستفعلن) تتصدر الأولى الشطرين وتتكر الثانية مرتين في كل شطر وهو من الناحية النظرية يأتي على مفعولات مستفعلن مستفعلن مرتين لكنه استعمل مجزوء. وهو «يفك من السبب الأول من مفاعيلن في المضارع»[3]. بحر المقتضب به انسيابية وطواعية لا يأباها الطبع القويم وتدركها الأذن المرهفة ويحلو عندما ما تطوى عروضه وضربه. وقد

١- ينظر: القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٧٨.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٢١٨.
٣- نشوان بن سعيد الحميرى اليمني، الحور العين، تح: كمال مصطفى، مكتبة الخانجي - القاهرة، ١٩٤٨م، ص٥٤.

جانبه الشعر الشادي إلا عيسى الذي اقتحمه بثلاث قصائد: اثنتين في (حذو) وهما (داعي الحق) و (دال بعدها نقطة) و (ذلك اللغز) يقول فيها[١]:

اَلثُّوَّارُ قَــدْ بَــرَزُوا* فِي الْأَطْرَافِ وَارْتَكَزُوا

بحر المجتث: وهو بحر مزدوج تكونه وحدتان (مستفع لن فاعلاتن) غير أن الثانية تتكرر مرتين في شطري البيت بعد تصدر الأولى لهما، من الناحية النظرية، غير أنه يأتي مجزوء على مستفع لن فاعلاتن مرتين، وله صورة واحدة فقط: عروض صحيحة وضرب مثلها، يقول حازم «فأما المجتث والمقتضب فالحلاوة فيهما قليلة على طيش فيهما»[٢]. برغم كلام حازم وبرغم ندرة ما جاء في هذا البحر؛ إلا أننا نحس فيه بحرا راقصا سريعا متوثبا يصلح لاستيعاب القصص، وبه لون من الخفة والرشاقة المتناسقتين. وقد خلا منه الشعر الشادي إلا قصيدة للشاعر عيسى عبدالله بعنوان ساعات نجوى التي يقول فيها[٣]:

بَــيْنٌ تَمَــادَى فَــآذَى حــتّى حُـرِمْـتُ الــرّذاذا..

مـسـتـفـعـلـن فـاعـلاتـن مـسـتـفـعـلـن فـاعـلاتـن

لكن عيسى استخدم هذا البحر في صورته النظرية مع خبن وتشعيث العروض والضرب؛ فتتحول فاعلاتن إلى فعولن، من خلال حذف الألف في فاعلاتن والعين أو اللام فيها، وبهذا يكون وزن البيت على: مستفعلن فاعلاتن فعولن مرتين. كما هو الحال في قصيدته (قل للأمين)[٤] التي تقول:

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٠٢.
٢- القرطاجني، منهاج البلغاء، ص٨٦.
٣- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٨٤.
٤- المصدر نفسه، ص٢٠٧.

ياسـالِما مِـن شُـرورِ العُيـون نـاولْ سُـطوري بـرفـق ولـين

مستفعلن فـاعـلاتـن فعولن مستفعلن فـاعـلاتـن فعولن

ملحق بالنظائر الإيقاعية التقليدية

هناك أبحرٌ انفرد بها عيسى أو ابتكرها ولم يسبق إليها حسب ما وقفنا عليه من شعر، فلم تكن ضمن البحور الخليلية ولا العروضية، كما إنها لم تسمّ، ولكننا اقترحنا لها تسميات من واقعها الوزني، وتقاربها الإيقاعي، مثل: بحر المختزل أو المنحرف (بفتح الزاي) والاختزال القطع أو الحذف؛ لأن هذا البحر مقتطع من بحر آخر وهو المضارع الذي يأتي في الصورة الواقعية: مفاعيلن فاعلاتن مرتين أما بحرنا الذي أسميناه بالمختزل والذي اختزلناه من المضارع فيتكون من: فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن مرتين، أو هو منحرف من مقلوب المضارع (المطرد) الذي يأتي على وزن: فاعلاتن مفاعيلن مفاعيلن مرتين. جاءت على هذا البحر قصيدتان: أولاهما (أيها المفسد) التي يقول فيها[1]:

أَيُّـهَـا الْمُفْسِدُ الْخَـلْـقَ مُسْتَحِلًا جَعْلَ إِفْسَادِهِ رَأْسَ وَاجِبَاتِكْ

فـاعـلاتـن مـفـاعـيـل فـاعـلاتـن فـاعـلاتـن مـفـاعـيـل فـاعـلاتـن

والأخرى (يامؤذنا) وهي التي يقول فيها[2]:

يَا مُؤَذِّنًا فَوْقَ عَالِي الذُّرَى يَصِيْحُ هَلْ تُرَى يُلَبِّيْكَ مَنْ لَيْسَ فِيْهِ رُوْحُ؟

فـاع فاعلاتن مفاعيل فاعلاتن فـاع فاعلاتن مفاعيل فاعلاتن

لعلك لاحظت أن ثمة فارقا كبيرا من حيث الموسيقى بين القصيدتين من خلال الزيادة التي تولدت في الثانية والطول فيها بيّن، وهذا ناتج عن الخزم

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٣٤.

٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص٥٩.

الذي دخلها والتزمه الشاعر في الشطرين إلى آخر القصيدة. ثم يمكنك أن تسجّل ملاحظة أخرى، وهي أن القصيدة الأولى وهي (أيها المفسد) تُشم فيها رائحة المتدارك، وتتطلّع الثانية حاجتها إلى النسبة إلى بحر آخر وهو ما نناقشه في موقعه من التداخل.

تداخل البحور في شعر عيسى:

التداخل بين الوافر والهزج: وحدة الوافر (مفاعلتن) والهزج (مفاعيلن) ينتسب الأول الى المجموعة الأولى التي تتكون من ثلاثين مقطعا، وينتسب الآخر إلى المجموعة الثالثة المكونة من أربع وعشرين مقطعا، والفرق بينهما تلك الكثافة الملحوظة للمقاطع الطويلة التي نجدها في الهزج. وهو أنقى من صاحبه وأروع، مع أن الوافر يمكن أن يستحيل إلى أنغام الهزج إذا كثرت وحداته المقبوضة التي تقربه منه.

إذا دخل الوافر القبض صارت (مفاعلتن) (مفاعيلن)، وإذا ما دخل الأولى القطف صارت (مفاعلْ) وتنقل إلى (فعولن) وإن دخل الحذف (مفاعيلن) صارت (مفاعي) ونقلت إلى (فعولن) وهنا يتداخل البحران. فكان كل منهما: مفاعيلن مفاعيلن فعولن،

أشار إلى هذا التداخل أبو العلاء والراوندي وغيرهما؛ وهو أن الوافر إذا دخله القبض والقطف ماثل مسدس الهزج؛ وإن لم يثبت الخليل للهزج التمام. يقول أبو العلاء في تعليقه على قول الشاعر:

لَـنـا غَـنَـمٌ نَـسـوقُـهـا غـزار   كـأنّ قُـرونَ جلتُها العصى

إذا عصب في أربعة أجزاء جاز أن يكون من الهزج؛ لأن أصل الهزج أن يكون على ستة أجزاء كلها مفاعيلن إلا أن العرب لم تستعمل ذلك. والعصب

في الوافر هو سكون لام مفاعلْتن حتى تنقل إلى مفاعيلن؛ ومثل ذلك قول عمرو بن كلثومٍ:

تصد الكأس عنّا أم عمرو ✶ وكان الكاس مجراها اليمينا

فهذا البيت يخرج من الهزج التام إذا حذف سبب من عروضه وضربه[١]. غير أن قصيدة عمرو ابن كلثوم من الوافر مقبوضا بعض أجزائه. إذ المعيار الذي نفصل به بين الوافر والهزج وجود القرينة فإذا ما وجدنا بين التفعيلات المقبوضة أخرى محررة (مفاعلَتن) حكمنا أن القصيدة من الوافر، وإلا حملناها على الهزج[٢].

عيسى عبدالله يكفينا أحيانا عناء البحث والتقصي في التفعيلات فهو يبني قصائده في صورة موحدة في غالب الأحيان، كما يبنيها في صورة مشبوهة وهنا يدخل الباحث في حيرة شديدة، لذا نجد الخلط كثيرا في بحوث الدارسين. ومن صور التداخل بين الوافر والهزج قصائده: (لسبها) التي بناها على مشطور الهزج حيث يقول[٣]:

تَجَوَّلْ فِي جِنَانِ اللهِ قُمْ: جُبْهَا

ربما تكون هنا واضحة والالتباس فيها قليل، لكن الشبه أيضا ملموح فيها. ومن صور التشابه قصيدته (قسمة ضيزى) التي بناها على التام المحذوف فكثير من الباحثين ينسبها إلى الوافر. والسبب هو المفهوم العام الذي يرجحه التقليديون من علماء العروض كالراوندي الذي يقول إذا وجدنا قصيدة من

١- المعري، أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد بن سليمان، أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، الكتاب مرقم آليا بالمكتبة الشاملة، ص٩٧.

٢- مضاوي، ظاهرة التداخل، في البحور العروضية، ص١٨٩.

٣- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص٢٢.

المقطوف معصوبة حكمنا عليها من الوافر لأنه سمع من العرب[1]؛ لأن الهزج لا يأتي إلا مجزوء. يقول في (قسمة ضيزى)[2]:

عُيُونٌ أَذْهَبَتْ نَوْمِي مِرَاضُ: فَحَظَّانَا وُفُورٌ وَانْقِرَاضُ

التداخل بين الرجز والكامل والهزج: وردت قصائد في شعر عيسى على مفاعلن ست مرات كما هو الحال في قصيدته (إلى متى) التي رجحنا - كما أخواتها - نسبتها إلى الرجز دون الكامل المضمر المطوي التي تصير وحدته إلى (مفاعلن) أو إلى الوافر المعقول عروضه وضربه، فتصير (مفاعلتن) (مفاعلن) أو الهزج المقبوض العروض والضرب الذي تصير وحدته بعد التغيير إلى (مفاعلن) أيضا. كل هذه التغييرات من ناحية نظرية ممكنة جدا ولاسيما في الرجز والكامل وقد نظم عليها المطبوعون من الشعراء. ومنهم عيسى عبدالله كما في قصيدته (إلى متى) التي تقول[3]:

مِنَ الْمُحِيطِ لِلْخَلِيجِ كَمْ سَرَى وَكَمْ أَتَاكَ مِنْ حَدِيثِ غَاشِيَةْ

مَفَاعِلُن مفاعِلُن مفاعِلُن مَفَاعِلُن مَفَاعِلُن مَفَاعِلُن

فهذه كما ترى جاءت على (مفاعلن) ست دون أن يترك لنا الشاعر قرينة لتنقذنا من هذا التّيه الذي رسمه لنا. ومثلها أخرى على الوزن نفسه؛ غير أن العروض والضرب جاءا على (فعلْ) كما في قصيدته (مع الطرور) التي رآها الدكتور محمد أحمد من مبتكرات عيسى ورأينا فيها مختلف[4]:

١- المصدر السابق، ص١٨٩.

٢- عيسى عبدالله، ديوان حذو ما قالت حذام، ص١٤٩.

٣- المصدر نفسه، ص٤١.

٤- المصدر نفسه، ص١٩٥.

مِـنَ الْـعَـجِـيـبِ أَنَّ مَـنْ طَغَـا مَـعَ الـطَّـرُورِ قَـدْ تَـعَـجْـرَفَـا

مـفـاعِـلُـن مـفـاعِـلُـن فعـل مـفـاعِـلُـن مـفـاعِـلُـن فعـل

ومثل هذا النظير ما جاء مجزوء (مفاعلن) أربع مرات وهذا نجده في قصيدتيه (إفادة) التي نسبها الدكتور محمد أحمد إلى الهزج دون أن يبرر لهذا الإلحاق، والغريب أنه نسب شقيقتها بل وتوأمها الموسومة (وملتقى يشع) والتي جاءت على النمط نفسه إلى بحر مبتكر. يقول عيسى في الأولى[١]:

مُـسَـاءَلًا كَـمُـتَّـهَـمْ أَقُـولُ قَـبْـلَ لَا، نَـعَـمْ

نَـعَـمْ أُجِـيـبُ ثُـمَّ لا فَـلا تَـقُـلْـنَ: قَـدْ وَهَـمْ!

مـفـاعِـلُـن مـفـاعِـلُـن مـفـاعِـلُـن مـفـاعِـلُـن

ذكرنا فيما سبق أن القصائد المذكورة أي التي جاءت كلّها على (مفاعلن) من بحر الرجز؛ بسبب الإيقاع الجامح له، أو للتبرير الصوتي الذي ذكرناه بين (متفاعلن) و(مستفعلن) فحذف من الأولى حرفان ومن الثانية حرف واحد فقط، ولهذا فالقصائد أجدر بأن تكون من الرجز وليس من غيره. وبرغم أن ضياء الدين الحسني في كتابه الإبداع سماه مخبون الرجز[٢]، وحل لنا المشكلة ونحن نؤيده في هذا المنحى تأييدا كبيرا؛ لكن لا يمنعنا من أن نتساءل لم لا يكون هذا الأخير الذي جاء على (مفاعلن) ست مرات وما كانت عروضه وضربه محذوف مخبون أي (فعل) لم لا يكون هذا النمط من الكامل الذي دخله الوقص وَهُوَ حذف الألف من متفاعلن فَتصير (متفاعلن) بعد هذا التغيير إلى (مفاعلن). كما رجحنا كونه من الرجز؟ وثمة تساؤل آخر لم لا يكون من مقبوض الهزج، أي: وهو حذف الخامس الساكن، فتصير مفاعيلن بالقبض مفاعلن. ولم لا يكون من

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٩٠.

٢- الراوندي، الإبداع، ص١٤١.

معقول الوافر وهو حذف الخامس المتحرك من مفاعلتن. فتصير مفاعلتن بذلك مفاعتن وتحول إلى مفاعلن كما سبق أن نوّهنا. كل ذلك وارد من منطق إيقاعي وموسيقي بل وعروضي أيضا؛ لكن إذا ما قارنا إيقاعاتها مجتمعة وجدنا هذا النمط أقرب إلى الرجز والكامل من الوافر والهزج؛ بسبب أن الهزج لم يشهر بإيقاع سداسي وإيقاع (فعولن) الخماسية التي تختتم بها التفعيلات السباعية في الوافر أبعده من هذا الإيقاع.

يبقى التنافس بين الرجز والكامل وهذا شيء وارد أحدثه التداخل بين الأضرب وقد فطن له نقاد الموسيقى الشعرية قديما، مثل ابن عبدربه، والمعري، فالكامل يجوز فيه الوقص فتصير متفاعلن مفاعلن والرجز يدخله الخبن فتتحول إلى (مفاعلن) فإذا ما جاءت قصيدة على هذا احتملت النسب إلى البحرين فمن الكامل:

يَذُبُّ، عنَ حرِيمِهِ، بنَبِلِهِ ★ وسَيِفِهِ، ورُمْحِهِ، ويَحتمي[1]

ومن الرجز قول الشاعر:

وَطَالَمَا وَطَالَمَا وطالما ★ سَقَى بِكَفًّ خَالدٍ وَأَطْعَمَا[2]

يرى أبو العلاء أن هذا البيت من صنع الخليل فهو «موقوص في ستة مواضع وإنما يجيء العرب بذلك في جزء واحدٍ من البيت، فإن زاد ففي جزأين»[3]. وحاول النقاد البحث عن فاصل بينهما. فقال المحلي: لو وجدنا بيتا وزنه (مفاعلن) ست مرات لاحتمل أن يكون من بحر الرجز وأجزاؤه كلها مخبونة. واحتمل أن يكون من بحر الكامل وأجزاؤه كلها موقوصة، ولا يترجح أحد الاحتمالين

١- ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – ط١، ١٤٠٤ه بيروت، ص٣٣٣.
٢- المعري، الفصول والغايات، ص٣١٩.
٣- المرجع نفسه، ص٣١٩.

على الآخر؛ إلا أن يقال الخبن في الرجز أطيب من الوقص في الكامل وأكثر استعمالا»[١]. وناقش الدماميني هذا الالتباس معلقا على الصّفاقسي الذي يرى أن البيت الشعري إذا جاءت أجزاؤه كلها على (مفاعلن) وليس هناك -قبلها أو بعدها -ما يبينها فيحتمل من الهزج قائلا: «لأن (مفاعلن) فيه أصلية وفي الرجز فرع عن متفعلن وفي الوافر مفاعتن، والحمل على الأصلي أولى». فعلق الدماميني على هذا الرأي تعليقا موفقا منبثقا من نظرة منطقية جدا في الإيقاع حيث يقول: «هذا بالباطل أشبه منه بالحق، وذلك لأن شاعرًا لو قال: (وشادنٍ سبى الورى بحسنه ولطفه) ولم يكن قبل هذا ولا بعده لم يرتب في أن كل جزء منه يحتمل أن يكون أصله (مفاعلين) حذفت ياؤه بالقبض، أو (مستفعلن) حذفت سينه بالخبن، أو (مفاعلن) حذفت لامه بالعقل. وكون (مفاعيلن) إذا قبض صار على صيغة (مفاعلن) ولا ينقل منها إلى صيغة، و(مستفلعن) إذا خبن صار (متفعلن) فينقل إلى صيغة (مفاعلن)، و(مفاعلتن) إذا عقل صار مفاعتن فينقل إلى (مفاعلن)، لا يقتضى ترجيحًا المحمل على الهزج، فإن الاعتبار بالاحتمال في الموزون، وهو ثابت قطعًا غير أن المرجح لحمله على الهزج دون ثابت من جهة أخرى غير هذه الجهة، وهي أن الحمل على الهزج إنما يلزم عليه حذف ساكن، وحمله على الوافر يلزم عليه حذف متحرك، أو ساكن وحركة على الاختلاف في تفسير العقل، والأول أخف؛ فتعين المصير إليه، فلا وجه أصلًا لحمله على الهزج دون الرجز أو على الرجز دون الهزج لفقدان المرجح»[٢]. ويرى الراوندي أن مثل هذا النمط لا يمكن أن نعتبره نمطا متفرعا من آخر أصلي أو أن ثمة زحافا دخله كما في قواعد الخليل ولا يمكن أن يعد من أي بحر بل يعتبر بحرا قائما بنفسه وأطلق عليه مخبون الرجز وذكر له اثنا عشر نوعا[٣]. إضافة إلى معيار آخر وهو أننا عندما نردد النمط

١- مضاوي، تداخل البحور، ص٢٤٤، والدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، ص١٧٣.
٢- الدماميني، العيون الغامزة، ص١٧٣.
٣- الراوندي، الإبداع ص١٣٤ وما بعدها.

المكون من (مفاعلن) نجد أنغامه إلى الرجز أقرب.

التداخل بين منهوك الرجز ومشطور المتدارك: يقول عمر الدسوقي «وقد حاول البارودي التجديد في الأوزان؛ فنظم قصيدةً من تسعة عشر بيتًا على وزن جديد هو مجزوء المتدارك، ولم يسبق للعرب أن نظموا منه، وإنما ورد المتدارك عندهم كاملًا أو مشطورًا، تلك هي القصيدة التي يقول في أولها»[1]:

امــــــــلأ الــــقـــــدح   واعــــصِ مـــن نـصـح

فـــاعِــــلُــــن فَـــعَــل   فـــاعِـــلُـــن فَـــعَــل

وقرض عيسى حماسيته الجميلة (خير مؤتمر) على هذا الوزن لكننا لا نعتبره منه؛ بل من منهوك الرجز المخزول.

التداخل بين الهزج والمستطيل: المستطيل: وهو مقلوب الطويل، ووحداته: (مفاعيلن فعولن) أربع مرات وبعض العروضيّين يعتبر النمط المكون من (مفاعيلن فعولن) من مشطور المستطيل، وهنا يتداخل مع مربع الهزج محذوف العروض والضرب؛ أي على (مفاعيلن فعولن) وعلى هذا جاءت قصيدة عيسى (حديث النفس) التي يقول فيها[2]:

وَأَوْهَـــامًـــا يُــرَاعِــي   أَخٌ تَـــرْعَـــاهُ لَحْـظَـا

لِـيَـكْـفِـي مِـنْـكَ وَعْـظَـا   فَـيَـخْـفَـى عَـنْـكَ مَـيْـلا

هذه القصيدة من بحر الهزج لكنها تتداخل مع مشطور المستطيل غير أن الذي يدلنا أنها ليست منه أنها جاءت على شطرين وهي صورة الهزج، ثانيا أن الضرب المحذوف من الهزج متفق عليه، وأثبت كثير من العروضيّين العروض

١- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت ٢٠٠٠م، ص٢٣٨.
٢- عيسى عبدالله، ديوان باقة، ص١٢٨.

المحذوفة فتلاشى التشابه.

التداخل بين المتدارك والخفيف: ورد المتدارك كثيرا مقطوعا في الحشو كما في العروض والضرب، وإن كانت هذه التغييرات التي عمت الحشو مخالفة لما عرف في القواعد العروضية، ورغم ذلك كانت مقبولة ربما لقلة ورود هذا البحر. والقطع الذي يدخل المتدارك يقربه من الخفيف أو يقرب الخفيف منه؛ حتى رأى بعض الباحثين أنه صورة من صور الخفيف يرى عبد الفتاح بدوي أن أضرب الخفيف (المحذوف والمجزوء) نوع من المتدارك. وإذا أخذنا في الاعتبار ما قاله الهمداني وغيره من العروضيّين من أن للخفيف عروضا بتراء؛ فتصير (فاعلاتن) (فعْلن) ويكون النسق (فاعلاتن مستفعلن فعْلن) مرتين. وجدنا التشابه الشديد بين المتدارك والخفيف، وهنا نجد قصيدة (يافرات) للشاعر عيسى يمكن أن تكون مزدوجة النسب أي يمكن أن تكون من المتدارك مقطوع العروض والضرب أو من الخفيف المبتور فيهما غير أني اخترت أن أنسبها إلى المتدارك. مع الإيقاع الصارخ للخفيف، فتمعّنها[1]:

يَا فُرَاتَ الْأَمْجَادِ وَالذِّكْرَى بَيْنَنَا مِيثَاقٌ وَمِيعَادُ

فاعِلُن فعْلن فاعِلُن فعْلن فاعِلُن فعْلن فاعِلُن فعْلن

فاعلاتن مستفع لن فعْلن فاعلاتن مُسْتَعِ لُن فْعْلُن

كما أننا نصطدم بنسبة قصيدة (عصا موسى) التي نسبناها إلى المتدارك بسبب الإيقاع المتوهج له فيها، لكنها يشوبها شيء من إيقاعات الخفيف؛ ذلك أن العروض الثانية من الخفيف (فاعلاتن) إذا زوحف صدرها وابتداؤها بالخبن وحشوها بالطي وهو جائز لدى الجوهري[2]؛ خلافا للخليل الذي يرى أن الفاء في

١- عيسى عبدالله، ديوان باقة من لباقة، ص٦٨.

٢- عروض الوقة، ورقة ٧أ.

مستفع لن ثاني وتد، عموما وردت به أشعار لرزين العروضي والناشئ وغيرهما أشبهت في الحالة هذه مثمن المتدارك المخبون إذا أدرك القطع جزأه الثاني والسادس فيكون فعَلُن لدخول الخبن وفَعْلن بسكونها لدخول القطع فيه[1]. ومنه (عصا موسى) فيمكن أن تكون (فعلاتن مفْتع لن فعْلن) فإن تقرأ (عصا موسى) التي سبق ذكرها؛ لاحظت هذا التشابه. يقول الشاعر:

أَوَ نُعْطِي الْآخَرَ تَقْدِيسًا	ويَحُاكِي الْآخَرَ نِرْسِيسَا؟
فعَلُن فعْلُن فعِلُن فَعِلُن	فعَلُن فعْلُن فعِلُن فَعِلُن
فِعِلاتن مفْتع لُن فعْلُن	فِعِلاتن مفْتع لُن فعْلُن

التداخل بين المتدارك والبسيط: توالي الحركات والسكنات بانتظام هو جوهر الموسيقى الشعرية ولاسيما في شعر عيسى والوقوف أمام التغييرات المتاحة والضرورية أحيانا يُفوّت في بعض الأحيان إيقاعات جميلة ويبرز إشكالات في نسب البحور. ومن التداخل بين مجزوء البسيط، والمتدارك ما نجده في قصيدة (الجيل الصاعد) التي نسبناها له. يقول عيسى:

نَحْنُ شَبَابُ الْجِيلِ الصَّاعِدْ	أَخْلاقٌ تَسْمُو وَسَوَاعِدْ
فعْ فعَلُن فعْلُن فعْلُن فعْ	فعْ فعَلُن فعْلُن فعْلُن فعْ
مُفْتَعِلُنْ فَعْلُنْ مَفْعولُن	مُفْتَعِلُنْ فَعْلُنْ مَفْعولُن

لعلك لاحظت أن الشاعر بتر التفعيلة الأولى من أول الشطرين وصير من البتراء عروضا وضربا. كما إننا نحتمل فيه مجزوء للبسيط ذي عروض وضرب مقطوعين وقد أثبتا عند كثير من العروضيّين. دخل الطي (مستفعلن) في الحشو فتحولت (مفتعلن) وقد دخل القطع (فاعلن) فصارت (فعْلن). وبهذا تصير

١- مضاوي، ظاهر التداخل في البحور العروضية، ص٤٠٠.

القصيدة على الوزن الثاني. القطع علة لا تدخل الحشو، ومن هنا نبعد احتمال نسبها إلى مجزوء البسيط، وإن كان العلل كالقطع وغيره تطال (فاعلن) في المتدارك؛ فتلك مقبولة وممتعة بالوقت نفسه. والبتر في التفعيلة الرابعة والثامنة جاء ليسد النقص الإيقاعي في النقص الذي لحق الأولى والخامسة. ثم إننا حينما ننشد هذه القصيدة لا نحس بألق لبحر سوى المتدارك.

النتائج

وبعد هذه الإطلالة في عالم موسيقى الشعر عند عيسى عبدالله الشاعر المهووس يالإيقاعات الموسيقيّة نخلص إلى ما يلي:

- قرض عيسى على كلّ البحور الشعرية، بل وفي بعض مقلوباتها، وقد تعمّد مخالفة القواعد العروضية بدقة متناهية، وهذا يعد بعثا لبعض المحاولات التجديدية المغمورة، كما يعد برهان اقتدار على تألق حسه الموسيقي.
- يتعمّد عيسى سكب تجاربه على نمط ما من الإيقاعات المتشابهة؛ بحيث تكسر القيود لتطل على آفاق مفتوحة، متعددة التفاسير؛ لتستحيل فيما بعد إلى ما يشبه الألغاز؛ لكن المقالة فكّت كل الشفرات. وهذا تعبير عن القدرة الفائقة التي يتمتع بها الشاعر.
- ابتكر عيسى نظائر إيقاعية جديدة لم يُسبق إليها؛ منها ما هو محاولة تجريبية إضافية داخل القاعدة العروضية؛ لاختبار الذوق العربي فيها، ومنها ما هو جديد لم يُسمّ من قبل، واقترح الباحث لها مسميات جديدة، كما في بحر المختزل، والرجز المثمن.

المصادر والمراجع

- إبراهيم أنيس، موسيقى الشعر، مكتبة الأنجلو المصرية، ط٣، القاهرة ١٩٧٥م.
- التنوخي، القوافي، تح، عوني عبد الرؤوف، مكتبة الخانجي، ط٢، القاهرة، ١٩٧٨م.
- ابن جني، أبو الفتح عثمان بن جني الموصلي، كتاب العروض، تح، أحمد فوزي الهيب، دار القلم، ط١، الكويت، ١٩٨٧م.
- حامد هارون، الشعر التشادي المعاصر-رواده واتجاهاته، رسالة دكتوراه-مركز البحوث الإفريقية، جامعة الملك فيصل بتشاد، رقم ٠١١.
- الدماميني، بدر الدين محمد الدماميني، العيون الغامزة على خبايا الرامزة، تح، تحقيق حسن عبدالله الحساني، مطبعة المدني، ط٢، القاهرة ١٩٧٣م.
- الراوندي الحسني، فضل الله بن علي، الإبداع في العروض، مخطوطة نور عثمانية، ٤١٠٥، نسخة مصورة.
- رزق الله بن يوسف بن عبد المسيح: تاريخ الآداب العربية، دار المشرق، ط٢، بيروت، (د. ت).
- الزجاجي، عروض الزجاجي، مخطوط نسخة مصورة بخزانة الباحث.
- سعيد جعفر، الإيقاع في شعر عيسى عبدالله، مخطوط، مركز البحوث-جامعة الملك فيصل، رقم ٤٦.
- السكاكي، يوسف بن أبي بكر بن محمد بن علي السكاكي، مفتاح العلوم، تح، نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، ط٢، بيروت، ١٩٨٦م.
- عبد الحميد الراضي: تحفة الجليل في العروض والقافية، مؤسسة الرسالة، ط٢، بغداد، ١٩٧٥م.
- عبد الرضا علي، موسيقى الشعر العربي، قديمه وحديثه، دار الشروق، ط١، عمان، ١٩٩٧م.
- عبد الرؤوف بابكر السيد، المدارس العروضية، المنشأة العامة، ط١، ليبيا ١٩٨٥م.

- عبد العزيز عتيق، علم العروض والقافية، دار النهضة العربية بيروت، (د. ت).
- ابن عبد ربه، أبو عمر، شهاب الدين أحمد بن محمد بن عبد ربه، العقد الفريد، دار الكتب العلمية – ط١، بيروت، ١٩٨٤م.
- عبدالله الطيب، المرشد إلى فهم أشعار العرب، دار الفكر بيروت، ١٩٧٠م.
- عمر الدسوقي، في الأدب الحديث، دار الفكر العربي، بيروت ٢٠٠٠م.
- عيسى عبدالله، باقة من لباقة، مخطوط بخزانة الباحث.
- عيسى عبدالله. حذو ما قالت حذام، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس، ٢٠٠٦م.
- عيسى عبدالله، كشف المطمورة، مجلس الثقافة العام، ط١، طرابلس ٢٠٠٦م.
- القرطاجي، حازم بن محمد بن حسن، ابن حازم، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، دار الكتب العلمية، بيروت، (د. ت).
- القفطي، إنباه الرواة، المكتبة العنصرية، ط١، بيروت، ط ١٤٢٤ هـ.
- القيرواني، أبو على الحسن بن رشيق الأزدي، العمدة، تح: محمد محيي الدين، دار الجيل، ط٥، بيروت، ١٩٨١م.
- محمد أحمد محمد، فن الشعر عند الشعر عيسى عبدالله، رسالة دكتوراه، معهد دراسات العالم الإسلامي، جامعة أم درمان، السودان، ٢٠١٤م.
- محمد علي السمان، العروض القديم، دار المعارف ط٢، القاهرة، (ب ت).
- محمود عسران، الإيقاع في الشعر العربي، شوقي نموذجا، دار جرير، القاهرة ٢٠٠٦م.
- محمود مصطفى، أهدى سبيل إلى علمي الخليل، مكتبة المعارف، ط١، القاهرة ٢٠٠٢م.
- مضاوي صالح أحمد، ظاهرة التداخل في البحور العروضية، رسالة ماجستير، جامعة أم القرى، رقم ٣١٩١.
- المعري، أحمد بن عبد الله بن سليمان بن محمد بن سليمان، أبو العلاء المعري، الفصول والغايات، الكتاب مرقم آليا بالمكتبة الشاملة.

- نشوان بن سعيد الحميرى اليمني، الحور العين، تح، كمال مصطفى، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٩٤٨م.
- الوطواط، أبو إسحق برهان الدين محمد بن إبراهيم بن يحيى بن علي المعروف بالوطواط، غرر الخصائص الواضحة، وعرر النقائض الفاضحة، تعليق إبراهيم شمس الدين، دار الكتب العلمية، ط١، بيروت، ٢٠٠٨م.

Poetic Meters/Rhythms (Arūd) in Issa Abdullah Poetry
(An Analytical Study)

Sources and References:

- Ibrahim Anis. Poetry Rhythm. Al Anglo Egyptian Library. Cairo. (3rd ed.),1975.
- Al Tannoukhi. Rhymes. Auditing: Awni Abdel Ra'ouf. Al Khanji Library. Cairo. (2nd ed.),1978
- Ibn Jinni, Abu Al-Fateh Othman Bin Jinni Al Moseli. Kitab Al Aruud (Rhythm/ Meters Book). Auditing: Ahmed Fawzi Al-Haib. Dar Al-Qalam. Kuwait. (1st ed.),1987.
- Hamed Haroun. Contemporary Chadian Poetry: Its Pioneers and Trends. Doctorate Thesis(PhD). African Researches Center. King Faisal University. Chad. No. (011).
- Al-Damamini, Bader Al-Din Mohammed Al-Damamini. Al Oyuun Al Ghamezah Ala Khabaya Al Ramezah. Auditing :Hassan Abdullah Al Hassani. Al Madani Press. Cairo. (2nd ed.),1973.
- Al-Rawandi Al-Hassani, Fadlallah Ben Ali. Creativity in Rhythm (Al Aruud). Noor Ottoman Manuscript. Photo Copy. (4105 AH.)
- Rizkallah Bin Yusuf Ibn Abd Al-Masih. History of Arabic Literature. Dar Almashriq (Orient Press). Beirut. (2nd ed.)
- Al Zujaji. AlZujaji Rhythm. A Photo Copy Manuscript in the Researcher Cupboard (in his house).
- Sa'id Ja'far. Rhythm in Issa Abdullah Poetry. Manuscript. Researches Center. King Faisal University. No.(46).
- Al Sakaki, Youssef Bin Abi Bakr bin Mohammed bin Ali Al Sakaki. Muftaah Al Oluum (Science Key). Auditing: Na'eem Zarzour. Dar Al Kutub Al Ilmeiyah. Beirut. (2nd ed.). 1986.
- Abdul Hameed Al Radi. Tuhfat Al Jalil in Al Aruud Wa Al Qafeyah.(Masterpeice in Rhythms/Meters and Rhyme). Al Resalah Institution. Baghdad. (2nd ed.) 1975.
- Abdul Redha Ali. Rhythm of Arabic Poetry:Ancient and Modern Ones. Dar Al-Shorouk. Amman. (1st ed.)1997.
- Abdul Ra'ouf Babiker Al-Sayed. Al Madaares Al 'Arudiyah (Rhythmic Schools). General Institution. Libya. (1st ed.)1985.

- Abdul Aziz Ateeq. Ilm Al Aruud Wa Al Qafiyah(Science of Rhythms and Rhyme). Dar Al Nahdhah Al Arabiyah. Beirut.
- Ibn Abed Rabbo, Abu Omar, Shihab Al-Din Ahmed Bin Mohammed bin Abed Rabbo. Al ‘Iqd Al Fareed(The Unique Necklace). Dar Al Kutub Al Ilmeiyah. Beirut. (1st ed.)1984.
- Abdullah Al Tayeb. Guidness To Understand Arabs Poetries. Dar Al-Fikr. Beirut. 1970.
- Omar Al Desouki. In Modern Literature. Dar Al Fikr Al Arabi. Beirut. 2000.
- Issa Abdullah. A bouquet of Suaveness. Manuscript in the researcher cupboard.
- Issa Abdullah. Hadhu Ma Qalet Hudhamu (Following What Hudham Said). General Culture Council.Tripoli.2006.
- Issa Abdullah. Kashf Al Mattmuurah (Reveal the Hidden). General Culture Council.Tripoli. (1st ed.), 2006.
- Al Qerttaji, Hazem bin Mohammed bin Hasan Ibn Hazem.Minhaj Al Bolagha’ Wa Siraj Al ‘Odaba’(The Rhetoric Methodology and Literati Standerds). Dar Al Kutub Al Ilmeiyah. Beirut.
- Al-Qafti.’Enbaah Al Ruwah (Narrators Attention). Al Maktabah Al Asriyah. Beirut. (1st ed.), 1424 AH.
- Al Qairouani, Abu Ali Hassan Bin Rasheeq Al Azdi. Al ‘Omdah (The Mayor). Auditing: Mohammed Mohi Addin. Dar Al Jeel. Beirut (5th ed.),1981.
- Mohamed Ahmed Mohamed. The Art of Poetry in Issa Abdullah, The Poet. Ph.D. Thesis. Islamic World Studies Institution Umm Durman University. Sudan, 2014.
- Mohamed Ali Al Samman. Al Aruud Al Qadeem (The Old Rhythm). Dar Al-Ma’arif. Cairo. (2nd ed.)
- Mahmoud Asran. Rhythm in Arabic Poetry, Shawki As A Model. Dar Jarir. Cairo. 2006.
- Mahmoud Mustafa. Ahdaa Sabil Ela Ilmii Al Khaleel. Maktabah Al Ma’arif. Cairo.(1st ed.). 2002.
- Madawi Saleh Ahmed. Dhahirat Al Tadakhul Fi Al Buhoor Al Arudhiyah (The phenomenon of overlaping Rhythms). Master (MA.) Thesis. Umm Al-Qura University. No. (3191).

- Al Ma’ari, Ahmed bin Abdullah Bin Suleiman Bin Mohammed Bin Suleiman, Abu Al Alla’ Al Ma’ari. Al Fusool Walghayaat (Chapters and Morals). The Book is automatically numbered in the Main Library.
- Nashwan bin Sa’eed Al-Humairi Al Yemani. Al-Hour Al-Eeen. Auditing: Kamal Mustafa. Maktabah Al Khanji. Cairo, 1948.
- Al Wattatt, Abu Issaq Burhan Addin Mohammed bin Ibrahim Bin Yahya Bin Ali, Known As Al Wattwatt (Bat). Gharar Alkhasa’is Alwadhiha Wa Arar Alnaqa’idh Alfadhiha (Tricked The Obvious Characteristics, and Scandal The Extreme Contradictions). Commentary: Ibrahim Shams Al Din. Dar Al Kutub Al Ilmeiyah. Beirut. (1st ed.), 2008.

Contents



UNITED ARAB EMIRATES - DUBAI
AL WASL UNIVERSITY

AL WASL UNIVERSITY JOURNAL FOR ISLAMIC & ARABIC STUDIES

A Peer-Reviewed Journal

ISSUE NO. 58
Rabi Al Aakhar 1441H - December 2019CE

ISSN 1607- 209X

This Journal is listed in the “Ulrich’s International Periodicals Directory”
under record No. 157016

e-mail: research@alwasl.ac.ae, info@alwasl.ac.ae



UNITED ARAB EMIRATES-DUBAI
AL WASL UNIVERSITY

Al Wasl University Journal for Islamic & Arabic Studies

A Peer-Reviewed Journal - Biannual

(The 1st Issue published in 1410 H - 1990 C)

December - Rabi Al Aakhar
2019 CE / 1441 H

58

Issue No. 58
Email: research@alwasl.ac.ae
Website: www.alwasl.ac.ae